كتابات نقدية ٣

بناء لغة الشعر

جون كوين

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش



١٥ اكتوبر ١٩٩٠

كتابات نقدية ٣

بناء لغة الشعر

تأليف

جون كوين

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش

١٥ أكتوبر ١٩٩٠

هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب

Structure Du Langage Poeique
Jean Cohen
Paris æ Flammarion æ 1966

كتابات نقدية

سلسلة شهرية
تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير
حسين مهران

مدير التحرير
فؤاد قنديل

الإشراف الفني
سعيد عباس

المراسلات، باسم رئيس التحرير على العنوان التالي:
١٦ أ شارع أمين سامي - قصر العيني - القاهرة

مقدمة الترجمة

هذا كتاب عايشته سنوات متتالية ، وقرأته على مستويات مختلفة من القراءة ، ثم أتيح لى أن ألتقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط فى ذهنى كثير من قضاياه بقضايا مماثلة فى الشعر العربى وأن يدفعنى كل ذلك إلى ترجمته للعربية .

قرأت عنه فى بادىء الأمر حين كنت أتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين ، فلم أجد أحدا تعرض للنقد اللغوى ، أو للبنائية ، أو لتطبيق « المناهج العلمية » السائدة فى فروع المعرفة الانسانية الأخرى ، على الشعر ، إلا أشار إلى « بناء لغة الشعر » ، ثم سعيت إلى الكتاب فقلبته بادىء الأمر بغية استكشاف النقاط التى أعنى بها فى بحوث لى آنذاك والتى تستحق وقفة متأنية أمامها ، ولكن ذلك التقليب كشف لى أننى أمام كتاب متميز ينبغى ألا يؤخذ مجزءا وألا ينظر فيه على عجل ، فعدت إليه مرة ومرات ، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هذه النظرية البنائية الغامضة التى كان يجرى تقديمها الينا دائما فى صورة تتشابك فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التى تتحرك فى دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيها ، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهضة تقنع من الاستكشافات بصورة غائمة الأبعاد، ولابد من القول هنا بأن اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم اليها فحسب ، ولكنه يشيع كذلك فى اللغات الأجنبية التى نشأ فيها هذا المذهب والتى قد يعثر القارىء فيها على كتاب صغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارىء العادى فإذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال . وقد يعثر القارىء فى المقابل على كتاب مفصل يتناول جوانب مختلفة من المذهب البنائى ، فى الدراسات اللغوية أو الشعرية أو دراسات الانثروبولوجى أو التحليل النفسى والدراسات الفلسفية ، وبقدر ما تصبح ثمرة القارىء مع

هذا النوع من الكتب اكثر ثراء واتساعا ، فإنها تتعرض فى الوقت ذاته لأن تصبح أكثر تهويما اذا أعوزتها النماذج التطبيقية الحية .

ان جانبا من الصعوبة فى مثل هذا اللون من الكتابات ، يكمن فيما يبدو لى ، بالنسبة للقارىء العربى ، فى اعتماده كثيرا على سرد جزئيات تاريخ المذهب ، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة إلى مناخ حضارة مختلفة ويصعب فى كثير من الأحيان تصور جدوى جزئياته فى غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضارة ، ويكمن الجانب الثانى من الصعوبة فى الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغرى جذوره عادة بالتشعب وقد تغيب مسار الخطوط فيه عند افتقاد النماذج التطبيقية أو امكان استحضارها فى ذهن القارىء المتخصص .

لكن الكتاب الذى بين أيدينا يتلافى هذا اللون من بواعث الصعوبة فى التأليف ، فهو يحل محل التاريخ العام للمذهب ، التاريخ الخاص للفكرة التى يثيرها ، وهى إثارة يتأتى اليها المؤلف عادة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال « تهيئة » القارىء ، وجعله ـ عن طريق إثارة موجة من الافتراضات العلمية ـ يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تقدم اليه ، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنه أو مفروضة عليه ، ثم ان هذا الكتاب أيضا يستعيض عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحدد ، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصيل فلسفى ، وامتداد فى جوانب علم اللغة وفى النقد الأدبى وفلسفة الجمال ، ولكنه اذ يقدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة ، ودون أن تغيب عينه عن قارئه الذى يستكشف معه فى خبرة وتواضع اسرار متحف كبير ملىء بالكنوز الفنية دون أن يزحمه مع ذلك بالمعلومات التى لا يحتاج اليها فى اللحظة التى يتكلم اليه فيها .

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى ، هى زاوية « طريقة التأليف » ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التى شكلت « المواد الخام » للكتابة ، وهى العناصر : « المنهج والقضية والنماذج » بطريقة المراوحة بين الانصهار والانفصال ، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى وجعله صالحا ـ من هذه الزاوية ـ لأن يكون نموذجا للتأليف ، يصلح من خلال عالميته أن يترجم ، ويصلح من خلال عموميته أن يكون مفيدا حتى فى غير المجال الدقيق الذى يكتب عنه . لقد تعامل المؤلف مع الشعر بلغة العلم وأخضع المشاعر التى

تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتي لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحدى الدقيق الذى يولد من التعارض الدقيق الظاهرى بين طبيعة الشعر ـ وهى فى جزء منها ذاتية خاصة ـ وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة ، ثم الطموح إلى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع أن الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير ، هذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف العابرة ، ولكن التجربة العلمية أثبتت جدارته به حين ترجم إلى الانجليزية والايطالية والأسبانية والبرتغالية ، ثم أيضا من خلال هذه الترجمة العربية له .

وفى زاوية « طريقة التأليف » لفت نظرى كذلك ما يمكن ان يسمى « بالعلاقة بين العلم والعالم » وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن أن تتم من خلال المواجهة التى تحدث بين ذات الباحث وموضوع البحث ، والخطوة الأولى فى هذه المواجهة دون شك فى تجرد الباحث وذوبانه فى موضوعه بالقدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسد فى بناء منطقى تسلم وحداته فيه بعضها إلى بعض وقد تختفى الأعمدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى إلى قواعد الفن الدقيقة أكثر مما ينتمى إلى بصمات فنان بعينه ، وإلى هذا النوع تنتمى كثيرا من الأعمال العلمية الجادة والجيدة ، لكن بعض المؤلفات العالمية ، تضيف إلى هذه القواعد لمسة الباحث الذاتية فتبدو هذه القواعد الموضوعة وكأنما انصهرت فى نفس [illegible] واحد [illegible]

وميزة هذا اللون أن القارىء يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب ، وكأنما يتوجه بالحديث اليه وحده ، وكأن موضوع « العلم » ليس شيئا منفصلا ، وانما هو هم مشترك بينهما . هذه النبرة التى تعطى للعلم مسحة من الفن دون ان تفقده موضوعيته ، توجد فى بعض المؤلفات العالية الجودة واعتقد ان قدرا طيبا منها يوجد فى هذا الكتاب .

ولقد تأكدت لى هذه السمة فى شخصية المؤلف حين أتيحت لى فرصة التعرف عليه أثناء اقامتى فى باريس ، كنت اقيم فى ضاحية فونتانى أوروز وأجاور فيها البروفيسور « جون لود » أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة ، وذات مرة حدثته عن اهتمامى بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر ، فقال : يالها من مصادفة سعيدة ! إنه من أعز أصدقائى ،

دعنى أرتب لقاء بينكما ، وتم اللقاء فى منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة ، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث التى كان ينظمها ، وهنالك تعرفت على جزء من سر هذه السمة ، إن « كوين » ليس باحثا جيدا فقط ، ولكنه أيضا « مدرس » جيد ، يولى قضية الافهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده فى بعض الأحيان فى الكتاب الذى بين يدينا إلى لون من التكرار والاسهاب ، وعندما تحدثت إلى المؤلف عن عزمى على نقل كتابه إلى العربية أعلن موافقته وسعادته ، وقاده ذلك إلى أن يحدثنى عن بعض ذكرياته مع العربية ، قال : « ان بينى وبين الفن العربى والشعر العربى نسبا خفيا ، فأنا أطرب اليه واتذوقه دون أن أفهمه ، ومرد ذلك أننى ولدت فى الجزائر فى فترة الاحتلال الفرنسى ، وولدت لأم كانت تشغل بتاريخ الفن الشعبى ، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية ، وتعنى بجمع الأغنيات الشعبية ، وتغنيها لنا فى البيت فى كثير من الأحيان بصوتها وعلى عودها ، ولقد أورثنى ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا إلى هذا الفن وان كانت فرصة تعلم العربية لم تتح لى » .

وقلت له : ان جزءا من الأسباب التى تدفعنى لترجمة كتابه إلى العربية أنه يوجد قدر غير قليل من التشابه فى الاطار العام بين طريقة نظرته إلى الشعر والطريقة التى اختطها من قبله بنحو ألف عام أحد علماء البلاغة العربية فى النظر إلى الشعر وهو عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « دلائل الاعجاز » ، ونظريته فى النظم وتحدثنا فى هذا الأمر كثيرا ، ثم قادتنا جلسات أخرى إلى الحديث عن جذور نظريته هو فى بناء لغة الشعر فى الفكر الأوربى ، وحدثنى عن الجذور اللغوية التى تمتد إلى نظرية فرديناند دى سوسير وكتاباته التى افاد منها مجمل دارسى اللغة ودارسى النقد اللغوى من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين أفاد منهم إلى رومان جاكوبسون الذى تعد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية ، منذ كتب تحليله الشهير لقصيدة « القط » لبودلير سنة ١٩٦٢ ثم دراساته عن « قواعد الشعر وشعر القواعد » Grammaire De La Poesie Et Poesie De grammaire , ثم مجموعة دراساته التى نشرها بالانجليزية وترجمت إلى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais De Linguistique Generale

ويثور الحديث كذلك حول علاقة منهج النقد والتحليل المتبع فى « بناء لغة الشعر » بهذه الموجة التى سادت فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين

وعرفت باسم « النقد الجديد La nouvelle critique» وضمت تحتها كثيرا من المناهج التى تنظر إلى العمل الأدبى من زاوية جديدة فى مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقد فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، والتى كانت تمثل فى التحليل التاريخى ، أو التحليل البيوجراف ، أو التحليل الاجتماعى أو النفسى الخالصين ، أو استنباط المواهب الانسانية من خلال النصوص ، أما اهتمامات النقد الجديد فتتوزعها ميادين اخرى مثل ميادين « علم ظواهر المعنى » عند دوبروفسكى ، وعلم النقد النفسى عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسى) وعلم الاجتماع الأدبى عند لوسيان جولدمان ، ثم علم التحليل اللغوى البنائى اللغوى ، عند شارل جينيت وتودروف ورولان بارت وجاكوبسون ، وبين هؤلاء يأتى جون كوين وكتابه الذى بين أيدينا ، ولا اريد ان أتوسع هنا فى هذه النقطة أكثر من ذلك ، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للاغراء الذى تفرضه المناقشة فى هذه النقطة عادة من الاشارة إلى علاقة البنائية بالفلسفة ووضعها الذى تحتله فى درجات سلم (الذات ـ الوجود ـ البناء) ولا ما اذا كانت من هذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمى المنظم للفكر الانسانى أو تهدد بالقضاء على دوره وجعله مجرد ترس فى آلة كونية تدور فى « بناء » ونظام واحكام ، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا فى هذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هذا الكتاب الذى أشرت اليه من قبل ، والذى يقضى بالا يقدم للقارىء الا الجرعة المناسبة التى يتطلبها المقام ، والتى يكاد يطلبها هو بنفسه ، واعد بالعودة إلى تفصيل هذاه القضايا فى دراسة مستقلة(١) .

---

(١) يمكن الاشارة هنا إلى بعض المراجع التى تناولت هذه القضية :

1. Les Nouveaux philosophes : Günther Schiwy Paris - 1979.
2 . La philosophie au XX siécle : François Châtelet Paris - 1973.
3 . Qy'est - ce que le Structuralisme ? ?Paris 1974.
4 . La linguistique structurale : G.C. lepschy Paris 1976.
5 . Comprendre le structuralisme : I.B. Fage, Paris 1968.
6 . Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.
7 . Semantique de la Poésie : T. Todrov Paris 1979.
8 . L'analyse structurale du récit : R. Barthes Paris 1981.

٩ ـ مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د. زكريا ابراهيم ـ القاهرة ١٩٧٦

١٠ ـ نظرية البنائية فى النقد الأدبى : د. صلاح فضل ـ القاهرة ١٩٧٨

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى إلى ذلك اللون من لحوار الذى اقمته مع المؤلف حول كتابه ، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها ، وأذكر هنا على نحو خاص تلك المشكلة التى اعترضتنى أثناء التمهيد للترجمة عندما وجدت المؤلف يشير فى الباب الخامس عند معالجة قضية « الربط » إلى أن الرومانتكيين اذا كانو قد أكثروا من ادخال الجمل الغريبة على السياق (المنطقى) فى مجرى البناء الشعرى ، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك ، ثم اضاف : (الدليل على ذلك هذه القصيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر . والتى نقلها « برنز شفنج » فى كتابه « ميراث الكلمات وميراث الأفكار » ، والتى لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف فى ايراد جزء من النص ، ووجدت ان هناك مشكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص ، فالترجمة الدقيقة تقتضى العودة إلى نص القصيدة العربية ، والمؤلف ومن نقل عنه لم يشيرا إلى اسم الشاعر ولا حتى إلى موطنه ، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصعب تقلب دواوين الشعراء على امتداد مائة عام بحثا عن ثلاثة أبيات ، ثم ان المؤلف نفسه لم يشر إلى الصفحة ولا إلى الطبعة التى رجع اليها فى كتاب « برنز شفنج » ، وهو بالاضافة إلى ذلك كتاب طبع فى أوائل هذا القرن ونفدت طبعته . وشكوت إلى المؤلف هذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر ، وبحث فى مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها إلى ، وقرأت الكتاب حتى وصلت إلى الموضع الذى اقتبس فيه برنز شفنج القصيدة ، فإذا به يقول فى مقدمتها : « انها قصيدة شرقية جميلة » دون أن ينص على أنها عربية ، وحين أطلعت « جون كوين » على النص ، قال لى : انك لم تجد فقط حلا لمشكلتك ، ولكنك أهديت لى أيضا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك فى طبعتى التالية .

اذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحوار بين المؤلف والمترجم فإن هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فيها الحوار بينه وبين نفسه ولغته حينا وبينه وبين قارئه الذى ينتمى إلى تراثه الثقافى حينا آخر ، وأول هذه المشاكل يتصل بالهدف والجدوى اللذين يتم على اساس منهما اختيار عمل بعينه لكى يقدم للقارىء العربى ، ثم تأتى مشاكل أخرى تتصل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بتحقيق الهدف وتقريب الجدوى ونود أن ندير معا حوارا حول كل من هاتين القضيتين .

وفيما يتصل بالنقطة الأولى فإن قضية جدوى الترجمة فى ذاتها ـ ودورها الهام فى انعاش بل ايجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب ـ قد حسمتها الحضارة العربية حين اختارت هذا الطريق فى نهضتيها القديمة والحديثة ، واكدتها ظواهر التطور فى تاريخ الفكر عندنا والتى أثبتت أن كلما أغلقت النوافذ فسد الهواء الداخلى واعتل الجسد . لكنه فى اطار هذه المسلمة تبقى هنالك درجات كثيرة على سلم اختيار ما نترجمه وعلى اساس منها تتفاوت درجات الجدوى العاجلة أو الآجلة الثابتة أو الطارئة وتزداد المسافة قربا ودقة وخفاء فيما يتصل بالأدب الحديث على نحو خاص ، فنحن من ناحة ، نستمد أو نحاول أن نستمد الهيكل الخارجى والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلتها فى الاداب الاوربية ، المسرح والرواية والقصة القصيرة والمقال وحتى الشعر ، الذى أصابه تطور هائل فى الشكل والوظيفة ووسائل الأداء ، ولكننا من ناحية أخرى نحاول أن نحتفظ لهذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها بقارىء معين ويصلها بتراث معين ، ومن خلال القدرة على تحقيق التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختبار المترجمات الأدبية .

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول « بناء لغة الشعر » أقرب إلى تحقيق الجدوى من خلال هذا التصور ؟

أن الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته ، يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر وإلى جوهر الشعر الغنائى على نحو خاص ، واذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله إلى هذا اللون الأخير ، فان أبحاث « لغة الشعر » تبدو حميمة الصلة به ، والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم ، انتهى فى قمة تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وان كان دور اللغة فيها واضحا ، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى مفتتح الباب السادس : « نحن لم نتوقف .. عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ... ان القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » :ان المصادر الشعرية الكامنة فى البناءالصرفى والتركيبى للغة ... لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا

وإهمالا اهمال يكاد يكون تاما من قبل اللغويين وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفاده بجانب عظيم منها ».

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة فى دلائل الأعجاز : « اعلم ان ليس النظم الا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلاتزيغ عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها »[1] . بل أن مواطن التقارب قد تمتد إلى أبعد من هذا قليلا حين نرى « جون كوين » يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية ، بقضية الاسناد وزوايا الاسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذى سيراه القارىء مفصلا فى ثنايا الكتاب ، هذا الاحتفاء يذكر ـ واقول فقط يذكر ـ باهتمام مقابل اقامه عبد القاهر فى دلائل الاعجاز لمباحث الاسناد والخبر والصفة ودورهما فى النظم : (مثلا : فصل فى القول على فروق فى الخبر : خبر جزء من الجملة ، وخبر ليس بجزء من الجملة ، ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال والصفة . ص ١٧٣ وما بعدها) وأيضا (مقالة فى الخبر والاسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقد تذكر بعض مسائل الكتاب الباب الخامس الذى عقده المؤلف هنا تحت عنوان « الربط » بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول فى الفصل والوصل : ص ٢٢٢ وما بعدها) .

اننى لا أريد بالطبع أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصل بينهما ما يقرب من الف عام وينتمى كل واحد منهما إلى حضارة مختلفة ، وينطلق اولهما فى الاصل من باعث دينى وينطلق ثانيهما من بواعث علمانية بل ولا يقتصر الأول على الشعر وان تعرض له على حين يكرس الثانى هدفه ومنهجه ونماذجه للشعر ، ولكننى مع ذلك اردت ان اشير إلى أن معالجة الشعر من خلال « بناء لغته » تدخل فى نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ الف عام وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقد والمتذوق العربى المعاصر صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا اليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفته

---

(١) دلائل الاعجاز : تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجى : ص ٨١

الدراسات اللغوية وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية فى صرامة قوانينها تقدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الانسانية ، وكيف أمكن أستغلال حصاد هذه الدراسات هنا ، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج علم الاحصاء فى قياس ظواهر « علم الشعر » ورصد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ فى دقته حدا يجعله صادقا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنا كما حاولنا أن نثبت ذلك فى كثير من الهوامش والتعليقات التى صاحبت هذه الترجمة .

يتصل بقضية الجدوى كذلك منهج هذه الدراسة فى استخدام المصطلحات ، وهو منهج قد يسهم فى تعديل فكرة بعض نقادنا عن « الحداثة » والحد من التطرف الذى يحدث غالبا فى هذا المجال ، فالمؤلف هنا يعتمد على امتداد الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة « والنحو القديم » وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمى إلى هذين الحقلين ومن أمثلة ذلك :

مجاوزة	Ecart	استعارة	Methaphore
ايجاز	Elips	اطناب	Redondance
قلب	Inversion	تضمين عروضى	Enjambement
وصل	Conjonction	فصل	Disjonction
تعريف	Determination	جناس	Alliteration

ومن الحق هنا أن يقال أن هذا ليس اتجاه المؤلف وحده ولكنه نزعة تشيع عند البنائيين بصفة عامة ، فيكثر عندهم العودة إلى المصطلحات البلاغية التقليدية ، مصطلحات أرسطو حتى ليمكن أن تسمى البنائية من هذه الزاوية بالأرسطية الجديدة neo - aristotelisine (١) ، ومن الممكن لنا من خلال رؤية تجربة انعاش المصطلحات القديمة واعادة الحياة اليها ، أن نفكر بدورنا فى اعادة النظر فى الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحوية الموجودة فى تراثنا والذى لا يجرى على ألسنة نقادنا المحدثين الا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظل فى الغالب غامضة وغير محددة ، وعند

---

(1) voir. j. B. Fages. Comprendre Le Struc. P. 103 .

اعادة النظر لن يقف الأمر عند قضية المصطلحات بل ينبغى أن يتعداها إلى طرح التساؤلات حول مدى امكانية الاستفادة العميقة من التراث وعلاقة ذلك بتحقيق معنى الحداثة .

ما الوسائل التى يمكن أن يتبعها المترجم لكى ينقل جدوى العمل من لغة إلى لغة أخرى ؟

هذه قضية شائكة فالمترجم الدقيق غالبا ما يقع بين فكى « الأمانة » و « الافهام » وعليه أن يحفظ التوازن بينهما ، وهذا التوازن تزداد دقته فى ترجمة الشعر على نحو خاص ، والكتاب الذى بين أيدينا ملىء بنماذج الشعر الفرنسى التى قامت الدراسة العلمية عليها ، وكان لابد لكى يفهم القارىء العربى « مغزى » القاعدة ان تنقل اليه بطريقة أو بأخرى « خاصة » النموذج الذى تقوم عليه القاعدة ، وكان ذلك يدفعنى فى بعض الأحيان إلى أن اترجم الشعر شعرا ، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهكم فيها على القافية ومع ذلك تجىء - الأبيات موزونة مقفاة بدقة ، فان الترجمة ينبغى ايضا أن تكون موزونة مقفاة ، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه فلابد أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك ، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها ، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما . ومن هنا فقد كنت ألجأ عندما يتعذر ذلك إلى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الاصلى وأن أشير فى الهامش إلى بيت من الشعر العربى يقرب تصور القاعدة ، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية فى كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية - لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية - تبدو الترجمة النثرية كفيلة بافهام القاعدة .

فى كثير من الأحيان كنت ألجا إلى اثارة قضايا موازية فى هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربى ، وتصلح هذه الدراسة - فيما أرى - لتكون منطلقا لاثارة بعض الأسئلة حولها ، ولاشك أن هذه التعليقات لم تستنفد الا جزءا قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون أخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أو لنص الكتاب الأصلى ، ولقد اردت فقط أن ابين أن ذلك المنهج

يصلح للتطبيق على شعرنا العربى ، وقد يساعد فى إيجاد مخرج لبعض المآزق التى تحيط بناقد الشعر العربى الحديث ودارس التراث على سواء .

ثم رأيت أن هناك اشارات كثيرة فى النص الأصلى إلى أسماء أعمال فينية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية لم يعلق عليها المؤلف ربما لعدم حاجة القارىء الأوربى إلى ذلك التعليق وقد لاتكون لدى القارىء العربى درجة الألفة نفسها بهذه الأعمال فعلقت عليها فى هوامش الصفحات .

على أن أكثر هذه الأشارات أهمية كان يتصل بأسماء الأعلام وقد وقفت أمام هذه الأسماء من زاويتين ، الأولى تتصل بطريقة كتابتها بحروف عربية ، والثانية تتصل بقدر المعلومات الواجب توافره لدى القارىء حولها لكى يتمكن من فهم ما يثار من قضايا تتصل بها ، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغات الأوربية ، وربما الفرنسية على نحو خاص ، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة ، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفى مقدمتها اسم المؤلف نفسه Jean Cohen الذى ينطق « جون كوين » دون أى نطق لحرف H وكذلك Lislo دى ليل دون اشارة إلى s وايضا Barthes بارت الذى لا يشار فيه إلى Es الا فى لهجة جنوب فرنسا أو Billy بابى الذى ينطق بالياء مع كتابته Ll وهكذا .. وكان السؤال هل يكتب الأسم بحروف عربية تتوافق مع الحروف الفرنسية أو مع النطق الفرنسى ؟ واخترت فى النهاية أن أكتبه أقرب ما يكون إلى النطق حسب تصورى ثم أن أضع مع ذلك فى المرة الأولى التى يرد فيها اسم العلم حروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عونا على تصحيح بعض ما يمكن أن أقع فيه من خطأ ، أو من تقدير شخصى لتقصير حركة أو تطويلها أو امالتها نحو احدى الحركات العربية المألوفة والتى لا تتفق بالضرورة مع نظام الحركات الفرنسية .

أما من الزاوية الثانية فقد رأيت أن الأعلام لا تتساوى جميعا فى اهميتها بالنسبة للقضايا الرئيسية الواردة فى الكتاب ، ومن ثم فقد اخترت نحو خمسين علما يمثلون الصلب الرئيسى الذى تتصل به فكرة المؤلف فى « بناء لغة الشعر » وقدمتهم للقارىء العربى فى شبه معجم صغير للنقد الأدبى الحديث ، ولم أشأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فافردت لهم ملحقا خاصا فى نهاية الكتاب .

وبعد .. فاننى مدين بتقديم هذا الكتاب إلى القارىء العربى ، لكثير من أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرات لهم فى مصر أو فى فرنسا ، ولاسرتى الصغيرة التى توفر لى أكبر قدر من الرعاية يعين على العمل ، ولاصدقائى الذين لا نكف معا عن اثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضايا الفكر وهموم الثقافة ، إلى كل هؤلاء اقدم خالص عرفانى ..

واسأل الله أن يهدينا جميعا سواء السبيل ....

احمد درويش

مدخل

فى ميدان البحث ومنهجه

الشاعرية :

علم موضوعه الشعر . وكلمة الشعر كان لها فى العصر الكلاسيكى معنى لا غموض فيه . كانت تعنى جنسا أدبيا هو « القصيدة » التى تتميز بدورها باستخدامها لأبيات . ولكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين ، أخذت الكلمة معنى اكثر اتساعا على اثر تطور ، يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية ، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية : بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل ، من الموضوع إلى الذات وهكذا أصبحت كلمة « الشعر » تعنى التأثر الجمالى الخاص الذى تحدثه « القصيدة » ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن « المشاعر » أو « الانفعالات الشعرية » . بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات ، أصبحت كلمة « الشعر » تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر ، أطلق أولا فى الفنون (شعر الموسيقى ، وشعر الرسم ـ الخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليرى Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعى : أنه شاعرى ، ونقول ايضا عن بعض مواقف الحياة ، وأحيانا نقول عن شخص ما : انه شاعرى[١] ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ هذه اللحظة ، وهو يغطى اليوم لونا من الوان المعرفة بل بعدا من ابعاد الوجود .

---

(١) Propos sur la Poésie Plélad, P. 1362

ونحن لا نريد على الاطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة « الشعر » ولا نعتقد ان الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب ، وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها فى مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة ، بل ان من الممكن تماما معالجة « شاعرية عامة » يمكن تلمس أسبابها المشتركة فى كل الموضوعات الفنية أو الطبيعة التى يمكن أن تثير انفعالات شعرية(١) .

لكننا لأسباب منهجية بحتة نعتقد انه من الأفضل أن نحدد فى البدء حقل البحث وأن لا نعالج الا الجوانب الادبية - بالمعنى الحقيقى للمصطلح - من الظاهرة الشعرية ، وهذا يعنى بالنسبة لنا تحليل الاشكال الشعرية فى اللغة ، وفى اللغة فقط ، فاذا استطعنا أن نحصل على نتائج ايجابية من هذا التحليل ، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبى ، ويبدو لنا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام ، وان نبحث عن الشعر (فى المكان الذى يبدو أنه - افضل أماكنه ان لم يكن مكانه الوحيد) فى الفن الذى ولد فيه والذى اعطاه اسمه ، فى ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة . ومع ذلك فكلمة « القصيدة » ذاتها ليست خالية من الغموض ، فقد أصبح الآن شائعا ان يقال : « قصيدة النثر وهو تعبير ينزع فى الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذى كانت تتمتع به حين كانت متميزة بانها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة ، تقليديا ، ومقننا ، بدقة ، فان القصيدة كان لها لون من الوجود « القانونى » غير قابل للمعارضة ، فقد كان يُعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم ، و « نثرا » ما لم يوافق هذه القواعد ، لكن التعبير الذى يبدو متناقضا لكن التعبير الذى يبدو متناقضا « قصيدة الشعر » يجبرنا ان نعيد تعريف « القصيدة » .

(١) هكذا فعل على سبيل المثال - ميكيل دوفرين فى كتاب جذاب اسماه « الشاعرية » .
La Poetique' Paris. P.U.F.1963.

نحن نعلم ان اللغة تحلل على مستويين صوتي ومعنوي(1) ، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوى الصوتي فقد قننت وسميت ، ونحن نسمي « الشعر » كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص ، فهي تلاحظ للوهلة الأولى ، وهي محددة بدقة وما زالت تمثل اليوم في أعين الجمهور معيار الشعر ، لكن الواقع ان هذه الخصائص ليست هي وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوي أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافدا ثانيا للغة الشعر ، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتقنين على يد « البلاغيين » .ومع ذلك فانه لأسباب ينبغي تحليلها ظل « قانون » البلاغة اختياريا ، على حين كان« قانون »الوزن اجباريا ، وظلت صفة « شاعري » لمدة طويلة مواجهة لصفة« بلاغي » ، وظل الحجم الهائل للكلام « الموزون » والموزون فقط ،يشهد بالتمييز الكبير الذي حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعري .

وأيا ما كان الأمر فان القضية الرئيسية ، هي ان اللغة لديها سبيلان للأداء الشعري ، وان هذين السبيلين ظلا مستقلين . واذا كان « الكاتب » الذي يهدف إلى اداء شعري دقيق يظل حرا في ان يجمعهما معا أو على العكس في أن يستخدم أحدهما دون الآخر ، فانه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة :

الأول : يعرف تحت أسم « قصيدة النثر » ، ويمكن ان نسميه « قصيدة معنوية » فهو في الحقيقة لا يلعب الا على وجه واحد من اللغة الشعرية ، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل ، وإلى هذا النمط تنتمي مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Les chanson de maldorn(2) أغنيات مالدرون

---

(1) المستوى المعنوي Semantique يطلقه اللغويون عادة بمعنى الدراسات المعجمية dexical لكننا نعطيه هنا مؤقتا معنى اوسع يشمل أيضا الدلالة النحوية .

(2) ملحمة نثرية للكاتب الفرنسي ايزيدور دوكاس المعروف بكونت لوتريمون (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) طبعت في ست أغنيات (١٨٦٨ ، ١٨٦٩) في شكل كابوس سادي ، تنفجر منه الثورة المطلقة على كل نظم المجتمع . (المترجم)

أو Une Saison en enfer(١) فصل فى الجحيم مما يؤكد أن الرافد المعنوى الكاف وحده يمكن أن يخلق الجمال الشعرى ، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثانى ، الذى يمكن أن نسميه « قصيدة صوتية » لأنها لا تستغل الا الرافد الصوتى للغة الشعرية ، حيث لا يمكننا ان نصنف تحت هذا النمط أى انتاج أدبى مهم ، وكل ما ينسب اليه هو انتاج النظامين من الهواة قليلى الخبرة الذين يقنعون باضافة القافية والوزن إلى كلام يظل من الناحية المعنوية نثرا . ومن هنا جاءت التسمية الازدرائية لهذا النوع « النثر الموزون » وهى تسمية يبدو انها تحدث فى مراتب العطاء الشعرى تمييزا ليس فى صالح الجانب الصوتى « الوزن » .

لكن القصيدة بالنسبة لنا ليست فى تقييم جوانب العطاء الشعرى من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر ، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حدة فان الواقع انهما ظلا يستخدمان معا من خلال التراث الشعرى الفرنسى ، وانهما عندما يجمعان معا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذى يرتبط على الفور فى نفوسنا باسم « الشعر » كما نجده فى « أسطورة القرون » La Legend des Siecles(٢) أو أزهار الشر Les Fleurs du Mal(٣) وهذا هو مايمثله النمط الثالث من القصيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر « الصوتى ـ المعنوى » أو بالشعر الكامل .

هذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة فى الجدول التالى :

النمط	صوتى	معنوى
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

---

(١) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسى رامبوا . (المترجم)
(٢) فيكتور هيجو .
(٣) بودلير .

لقد ادخلنا فى هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر فى مواجهة الشعر الكامل أو « الشعر » فقط ، ومع هذا فاننا لكى نشير إلى اللغة غير المنظومة ، حتى ولو كانت من الناحية المعنوية « شعرية » فسوف نحافظ على كلمة « النثر » متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم وبين النثر والشعر لكى نبدد كل غموض .

اذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا فى « قصيدة الشعر » فان ذلك يأتى امتثالا لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة ، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا اننا نخاطر بتضييق النتائج ، ففى « قصيدة النثر » فى الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد فى قصيدة « الشعر » ليس هناك شك فى ان الشاعر فى قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم طواعية لك لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى ، فليس من السهل ـ وخاصة فى اللغة الفرنسية ـ أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحيا بقيود الوزن والقافية ـ وهكذا اخذ فاليرى على بودلير (Baudelaire (انه دفن « خادمته ذات القلب الكبير »(١) فى « مكان معشوب حقير »(٢) لكى تتسق القافية مع كلمة « غيور »(٣) فى البيت التالى ، مفضلا بهذا « القافية » على المعنى . ومع ذلك فانه يبدو لنا انه فى اغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبى القوة الشعرية ، واننا لن نفقد شيئا حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوى عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلا ينقصوا شيئًا من امكانيات أدواتهم .

كل اختيار للمادة موضوع الملاحظة (فى أى بحث) يحمل فى ذاته جانبا من المجازفة لا يمكن تلافيه ، و « العينات » ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين : أن تكون « ضيقة » بطريقة كافية بحيث لا تحبط همة الباحث ، وأن تكون « واسعة » بطريقة كافية بحيث تسمح باعطاء مؤشرات . ونحن حين حددنا دراستنا فى « قصيدة الشعر » وضعنا حدا أول ، وسوف نضع حدا

1- Sa Servente au grand Coeur.

2 - Hamble Pelouse.

3 - jalouse.

ثانيا حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسى ، وليس من شك فى انه لكى نبنى نظرية « لشاعرية النص الادبى » جدير بهذا الاسم ، ينبغى ان نعزل الخصائص المشتركة فى كل القصائد ، فى عدة لغات ، أو عدة ثقافات ، لكنه فى مثل هذا المجال الذى لم يكد يطرق ، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة أكثر الحاحا ، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة فى المقام الأول فاذا خلصنا إلى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسى ، فسوف يكون هذا فى ذاته نتيجة عظيمة القيمة ، يمكن ان يمتد طموحها بعد ذلك إلى محاولة الاتساع بها إلى قصائد أخرى فى لغات أو ثقافات أخرى .

* * *

لقد حددنا الآن بالدقة موضوع بحثنا ـ وهو « قصيدة الشعر » فى اللغة الفرنسية من جانبيها الصوتى والمعنوى وبقى أن نحدد الآن منهجنا .

هناك ـ كما قال ايتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من الجمال احدهما يسمى « الجمال الفلسفى » والآخر يسمى « الجمال العلمى »(١) ، وفى داخل هذا النمط الثانى ، تأمل محاولاتنا هذه أن تجد لها مكانا ، وكلمة « العلم » تبدو بالتأكيد لونا من « الزهو » لكنها تكون كذلك حين يقصد بها الحكم مسبقا بقيمة النتائج ، ولا تكون كذلك حين يراد بها فقط الخضوع لقوانين المنهج ، ونحن نعنى بكلمة « علمى » فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل إلى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية .

هنالك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر وإلى أحدهما بالضرورة ينتمى ـ باتفاق الآراء ـ أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعرية اذن يمكن ان يصاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت « الشعر » ولا توجد فى كل ما يدخل تحت « النثر » ؟ واذا كان الرد بالايجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن تجيب عليه أى دراسة « للشعر » تطمح ان تكون علمية .

---

(1) Propos Prélimintaire in Sceine de L,Art. n - 1. 1965 .

ان الطريقة التى طرحنا بها القضية تستلزم اتباع منهج معين ، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضرورة اتباع منهج مقارن ، وبالنسبة لنا فان الأمر متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر ، وبما أن النثر هو المستوى اللغوى السائد فاننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادى(١) ونجعل الشعر ـ مجاوزة ـ يقاس درجته إلى هذا المعيار ، ومصطلح « المجاوزة »(٢) Ecart هو الذى اختاره شارل برينو Ch. Bruneau وفاليرى عند الحديث عن الأسلوب ، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وفى الحقيقة فانه مصطلح لا يحمل الا معنى سلبيا ، وان نعرف الأسلوب بأنه « مجاوزة » فنحن لا نحدد ما يوجد فيه ولكن نحدد مالا يوجد فيه ، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى « قوالب » مستهلكة . لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذى يستخدمه الأدب ، له قيم جمالية ، وهو « مجاوزة » بالقياس إلى المستوى العادى ، واذن فهو خطأ ، ولكنه كما يقول برونو « خطأ مراد » . فالمجاوزة اذن نقطة شديدة الاتساع ، وما ينبغى عمله هو التخصيص ، بأن نقول : لماذا تعد الوان من « المجاوزة » جمالية والوان أخرى لا تعد كذلك .

ومع ذلك فان مصطلح « المجاوزة » يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة ، وهو لا يمكن احلال غيره محله فى هذه العملية التمهيدية التى يقوم بها علماء الأسلوب والتى سماها شارل باى Charles Bailly مؤسس هذا العلم « رسم الحدود » لظاهرة الأسلوب . قبل ان نعرف ما هى « المجاوزات » لابد ان تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها تجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم الا من خلال المقارنة مع « المستوى العادى » .سوف نعتبر اذن اللغة الشعرية ظاهرة اسلوبية بالمعنى العام للمصطلح ، والقاعدة الأساسية التى سيبنى عليها هذا التحليل هى أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ، وأن لغته « غير

---

(١) لا يقصد هنا بالمستوى العادى norme اعطاء معنى القيمة ، ولكن فقط يقصد جعله الشىء المقارن به فى مقابلة المقارن وهو الشعر .

(٢) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح « المجاوزة » واضعين فى الاعتبار المصطلحات المقابلة فى البلاغة العربية ، وأولها كلمة « المجاز » بمعنى طرق التعبير التى تجرى على نسق غير النسق العام ، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة فى التراث العربى وهو كتاب « المجاز » لأبى عبيدة معمر بن المثنى (متوفى ٢٠٨ هـ) قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد . (المترجم)

عادية » وان الشيء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى « الشاعرية » وهى ما يبحث عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى .

وحقيقة فان الاسلوب يعتبر غالبا « مجاوزة فردية » طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد ، وقد عرفه يابى نفسه بأنه « تحول فردى فى الكلام » وعرفه ليوسبتيزر Leo Spitzer بأنه تحول فردى بالقياس إلى المستوى العادى وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة « الاسلوب هو الرجل » غالبا فى هذا الاتجاه ، ودون شك فان احدا لا يستطيع أن يرفض تطبيق المصطلح على اللمسات الشخصية لكل شاعر وعلى طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيتاننا ، لكننا نستطيع أن نعطى لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا ، وذلك المفهوم كان ـ من الناحية أخرى ـ المعنى الأول لها . نحن نعتقد ـ على الأقل كفرض منهجى ـ بانه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغيرات الفردية ، لنقل ان هذا القدر هو سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة فى هذه المجتوزة ذاتها ، وهل « الوزن » فى الواقع الا « مجاوزة » مقننة ، قانونا للتحول بالقياس إلى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد ايضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن ، واذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فان ذلك لا يعنى ان وجوده أقل ، منبثا فى المضامين المختلفة ، وعلى هذا الأساس فان الشعر يمكن أن يعرف على انه نوع من اللغة ، وان « الشاعرية » هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود « لغة الشعر » وتبحث عن الخصائص التى تكونها .

وتعريف كهذا يحمل مزايا كثيرة ، فهو فى الواقع يسمح للشاعرية « أن تبنى نفسها كعلم » « كمى » فقضية « المجاوزة » تؤكد تقاربا ملحوظا بين « الأسلوبية » و « الاحصاء » ، لالاسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية ، وعلم الاحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة ، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم الأول نتائج العلم الثانى ، والظاهرة الشعرية اذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على انها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر . يقول ب . جيرو P. Guiraud ان الاسلوب هو مجاوزة تتحدد بطريقة كمية القياس إلى المستوى العادى للغة(١) .

(1) Problemes et méthodes de le Statis tique linguistigue P.U.F. 1960. P. 19.

وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردى لكنه ينطبق ايضا على الاسلوب النوعى ، والأسلوب الشعرى سيكون هو « متوسط المجاوزة » لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس « معدل الشاعرية » فى قصيدة ما .

ان الدراسة الاحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين ، احداهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها ، فليست كل المجاوزات ناتجة من الظاهرة الأسلوبية فاذا لا حظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد فى الشعر عنها فى النثر ، فليس معنى هذا بالضرورة ان الكلمات القصيرة تتميز بخصائص اسلوبية معينة ، بل ان هذا الشيوع يمكن ان يكون سببا عن طواعية « الوزن » لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيوع إذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية ، ينبغى إذن قبل ان نحصر أن نعلم ماذا سنحصى ، ونحن نعتقد ان المشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفى وليس كميا[1] . ومن هنا فان الخطوة الرئيسية فى دراسة « الشاعرية » هى تحديد خصائص الظاهرة ، وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحدس ، بل اننا نجد حتى فى بعض الأحيان ـ كما هو الحال عند ليوستزر ـ دعوة إلى ضرورة وجود « تعاطف » بين المحلل والنص الذى يدرسه ، لكن المنهج الذى نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال ، فحين تنتج من خلال الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدأ فى التأكد من أننا لم نخطىء ، واننا حقيقة امام ملمح خاص لمؤلف ما لنوع أدبى ما ، من خلال المقارنة الاحصائية بين هذا المؤلف ومؤلفات اخرى ، وبين هذا النوع وأنواع أخرى ، وانطلاقا من وجود « مجاوزة » ذات تردد له معنى من الناحية الاحصائية ، يمكن فقط أن نحول إلى حقيقة ـ ما لم يكن الا فرضا على مستوى الحدس أو المشاعر . لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذى ليست حساسيته الشعرية موضوع شك ، مصطلح « التناسق الشعرى » على الشعر الذى توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى ، لكن المراجعة الاحصائية لهذا الفرض أثبتت

---

(1) A. J. GREIMAS. Statistique linguistique et linguistique Structural. Octobre. 1962 (in La Francais moderne).

عدم اطراده ، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون ، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعة والتحقيق(١) .

وفيما يخصنا فان العون الذى نطلبه من علم الاحصاء ليس متمثلا فى أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر ، ولكن فى أن يمحص فرضا يبدو لنا من خلال التأمل فى مجموعة من الأمثلة المنتقاة ، لكن المثل فى ذاته لا يدل على شيء ، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة إلى حد ما ، فانه من الممكن دائما وجود أمثلة على نظرية ما ، واذا اخذنا مثلا ظاهرة القلب L'inversion البلاغية ، فان لنا الحق أن نظن انها ملمح من ملامح الاستعمال الشعرى ، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك اذا لم نتحقق من ان « القلب » يتمثل فى قصيدة الشعر بلون من « المجاوزة » ذى تردد يعتد به من الناحية الاحصائية ؟

ان تطبيق المنهج الاحصائى يثير المشكلة ـ الشائكة دائما ـ حول تجميع « عينات » تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة ، والمجمل هنا ، هو كل القصائد التى طبعت أو عرفت (منسوبة إلى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج الممثلة من بين هذا الكم ، وكلما كانت النماذج المختارة اكثر ، كان حظ تمثيلها المجموع أكبر ، لكننا ينبغى أيضا أن نضع فى الاعتبار الضرورات التطبيقية فأن تحصى ظاهرة سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالقافية فهذا أمر سهل ، لكن الأمر يبدو مختلفا عند احصاء الاستعارات حيث ينبغى فى كل حالة اجراء تحليل معنوى ، ولهذا السبب فاننا حددنا اختيارانا فى تسعة شعراء .

واذا وضعنا فى الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسى ، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فان احتمال المجازفة الذى يصاحب كل اختيار للنماذج ، يزداد هنا بطريقة ملحوظة ، ولكى نبعد مخاطر هذه المجازفة إلى أبعد حد ممكن فاننا اتبعنا هنا المبدأين التاليين :

---

(١) تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكوبسون وليفى ستروس لقصيدة بودلير « القط » فحول هذه السونيتا تنطبق بعض هذه الملاحظات بالتاكيد ، ولكن البعض الاخر ربما كان صدفويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك إذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق .

(1) Prencipes D, esthétique. Paris. 1911. p. 11.

المبدأ الأول هو كل منظور معياري ، ان علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد مسبقة يلاحظ على اساسها الظواهر وعلم الجمال لابد أن يتخذ الموقف ذاته ، ينبغى أن يصف لا أن يحكم ، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير ، مادمنا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى الا اذا كان جميلا ، والعمل الذى يفقد هذه الصفة ، أو يكون قبيحا لا يدخل فى دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون أن يلاحظوا الا الاعمال التى حكم عليها بأنها جميلة ، ويبدو ان هذا العلم قد دخل فى حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى الا اذا فصل بين « الحكم » و « الوصف » .وكما يقول بيوسرفيان Pieu Servien فان الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما « الانتقاء » و « الملاحظة » ، ولكى تتم الموضوعية المطلوبة فان « المنتقى » ينبغى الايكون هو « الملاحظ » وما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فانه ينبغى أن يترك مهمة « الانتقاء » إلى شخص آخر .

نتيجة لذلك فاننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض أو ما اصطلح على تسميته بالأجيال ، وفى بعض المراحل فان جانبا من هذا الجمهور يمكن أن يخطىء ولفترة معينة ، لكن لايمكن أن تخطىء الأجيال كلها خطأ متواصلا ومادام الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبى فى ذاته ، ولكنه صفة نطلقها على قدرته على ايقاظ المشاعر الجمالية فى النفس ، فان من الممكن أن تكون هناك كثير من الاعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف ، لكن الاحتمال قليل فى ان يكون كثير من الأعمال التى اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقد اخترنا اذن شعراءنا بين الذين تأصل مجدهم فى تاريخ الأدب الفرنسى وهذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضلون ولو أننا حكمنا ذلك فلربما اختلف الاختيار ، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذى يبقى المعيار الوحيد الموضوعى فى مجال القيمة .

المبدأ الثانى فى الاختيار هو التناسق بين « العينات » الملاحظة ، فكلما كانت المادة المدروسة متناسقة ، ازدادت فرصة التعرف على الملامح المشتركة وبما أن خامة الشعر هى اللغة ، فينبغى تناسق اللغة فى المقام الأول ، ولهذا السبب فاننا حددنا تحليلنا فى الشعر الفرنسى ، واذا كان هناك خصائص شعرية للغة الشعر ، فينبغى بالتأكيد أن تكون موجودة فى شعر كل اللغات ،

لكن البدء باستخلاص هذه الخصائص المشتركة من خلال شعر غنى ومتنوع كشعرنا سوف يشكل فى ذاته نتيجة طموحة .

من المفروض أن يستلزم تناسق المادة « تزامنها » والعينات كما يقول رولان بارت Rolland Barthes ينبغى أن تستبعد إلى أقصى حد العناصر التتابعية وينبغى أن تتوافق مع حالة نظام ، مع « لحظة من التاريخ »(١) ومع ذلك فانه يبدو لنا ان من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشعر الفرنسى فى فترات مختلفة من تاريخه ، وهنا نطرح قضية تناسق اللغة نفسها ، فان لغة ما لاتوجد ـ بصفة رئيسية ـ الاخلال لحظة من الزمن ، ومن الممكن أن توجد « مروحة » زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذى حدث فى اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة ، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا فى النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة ، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها ، وهى العصور التى عرفت فى تاريخ الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء .

- كورنى ، راسين ، موليير — Corneille Racine Moliere
- لا مارتين ، هيجو ، فينى — Lmamartine Hugo Vigne
- رامبو ، فيرلين ، مالارميه — Rimbaud Verlaine Mallame

ونحن نعتقد اننا بهذا نغطى ، ليس فقط مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع ، وانما أيضا « اجناسا » شديدة التنوع ، الشعر الغنائى ، المأساوى ، الملحمى ، الهزلى ، ...الخ وأنا نجمع بذلك « مادة » تعتبر فى وقت واحد ، متناسقة تصلح للبحث ، وواسعة لكى تسمح باعطاء الدلالات(٢) .

هذه المادة يمكن ان تقدم لنا مزية أخرى ، ذلك انها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة وتسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه ، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك . وسوف نرى أن هناك لك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهى فى

---

(1) Elements de Semiologie « Communication » N. 4.

(٢) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ، ويبقى على الباحثين الذين يستخدمونها أن يضيفوا اليها لكى يصلوا الى القاء النتائج الجمالية او تاكيدها .

رأينا ذات مغزى هام وهى ان خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة فى كل عصر بالقياس إلى سابقة فى أغلب الحالات ، كيف ينبغى أن تفسر هذه الظاهرة ؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة « الخاصية » المكتشفة .

اذا كانت المجاوزة هى الشرط الضرورى لكل شعر ، فانه من المؤكد أن المفهوم الجمالى للكلاسيكية لم يكن شديد التحمس لاستغلالها ، ففى عصر كعصرنا ، تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية فى ذاتها وفى العصر الكلاسيكى كان العكس صحيحا ،. المستوى العام كان هو « القيمة » والمجاوزة لم يكن مسموحا بها الا فى حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد ، وجرأة اللغة كانت تقمع بحدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسمى للاكاديمية ولنأخذ على هذا مثلا أورده ج انطوان[1] G. Antoine خاصا بحروف العطف فانه يقال : « بول ، بيير وجاك » لكن اللغة الأدبية تقول « بول وبير وجاك » وهنا لون من المجاوزة يعد فى وقت واحد محدودا ومتوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة فى اطار اللغة العامة لكن المجاوزة الحقيقية فى هذا المثال هى التى تقطع تماما تصور « المستوى العادى » حين تقول :« بول وبيير ، جاك » واذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كتلك كما قال دى بورت Des Portes

وجهى الشاحب وصوتى ، عينى التى تبكى بلا انقطاع

جرى تذكيره على الفور بأنه جاوز النظام . والأدهى ان يذكره بذلك شاعر آخر هو مالارميه ، وفى مثل هذه الظروف يمكن الذهاب إلى حد القول بأن التصور الجمالى الكلاسيكى كان ضد الشاعرية ، وأنه اذا كانت عبقرية مبدع مثل راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت ان تزحزح قليلا هذه العقبة ، فان فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح الا فى جو الحرية التى كان للرومانتيكية جدارة ادخالها فى الفن .

ونضيف إلى ان كلمة « الشعر » بالمعنى الحديث للمصطلح ، وهو الذى يقصد منه الاشارة إلى طبقة محددة من الجمال (الشعرى) لم تكتسب هذا

(1) La Coordination. p. 64.

المعنى الا بدءا من العصر الرومانتيكى بالتحديد ، ان الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يمكن القول بانها اكتشفته ، كتب جون وال Jean Wahi لقد أصبح الشعر أكثر فاكثر ذا وعى بنفسه وبجوهره ، كانت الكلاسيكية شعرا غير واع بنفسه لكن الشعر الرومانتيكى تعرف على نفسه كشعر(١) . ومن هذه اللحظة ، لحظة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر ، كان من الطبيعى أن يزداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئا فشيئا ، من الرومانتيكية تطور الشعر نحو ما أسماه فاليرى وبيريمو Bremond « الشعر الخالص » وفى الحقيقة أمام شعورنا المعاصر نجد ان كلمة « شاعر » أكثر التصاقا بالتأكيد برامبو أو مالارميه أكثر منها بكورنى أو موليير ، والتزايد الذى يؤكده الاحصاء للخصائص التى لم تكن مباحة يعيد تأكيد ذلك الاحساس الشعورى ، ان الشعر يبدو أكثر فأكثر « شعريا » كلما تقدمنا مع تاريخه ، وهى ظاهرة ربما أمكن تعميمها ، وربما ساعدت على تحديد المفهوم الحديث للجمال ، حيث يلاحظ ان كل فن يشهد لونا من الاستقطاب خلال لون من الاقتراب التى يتزايد دائما نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن . الشعر نحو الشاعرية الخالصة ، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخالصة ، لكن هذا تصور نظرى لانريد أن نربط به تحليلنا ، فالمنهج الاحصائى الذى أثبتناه هنا أيا كان التفسير الذى يعطى له ـ يؤكد التطور المتزايد لبعض الخصائص اللغوية خلال ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب ، وهى ظاهرة تعد فى ذاتها نتيجة مهمة .

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر ، ونحن نعنى بالنثر ـ مؤقتا ـ اللغة المستعملة ، أى مجموع الأشكال ، الأكثر ترددا من الناحية الاحصائية فى لغة جماعة ما ، ومن هذه الزاوية فان الاستعمال هو الحكم الجيد على ما هو نثر وما ليس بنثر ، ويكفى أن يترك المرء على سجيته لكى يقول نثرا كما فى هذا النص .(٢) .

مسيو جوردان : وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا؟

مدرس الفلسفة : نسميه « نثرا » .

---

(1) Poesie' Pénsee' Perception. Paris. 1918 p. 24.

(٢) النص مقتبس من مسرحية البرجوازى النبيل لموليير .

مسيو جوردان : ماذا! عندما أقول لنيكول : اعطنى شبشبى واعطنى طاقيتى الليلة ، يكون هذا نثرا ؟ .
مدرس الفلسفة : نعم ياسيدى .

لكن مبدأ التناسق يلزمنا ان نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب ، واذن فان الترك على السجية لا يصلح معيارا هنا ، وفى الواقع فان أحدا لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حدا ادنى من الاعداد ومن الجهد ، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغة « مكتوبة » تسعى لأن تكون « كتابة » واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى من الأصل الأول ، ذو دلالة ، وبالتأكيد فان هناك أنماطا متعدده من الكتابة مثل كتابة الروائيين ، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء ، اذا اكتفينا بالاشارة إلى اشهر الأنماط ، ايها يمكن ان نختاره لكى يكون « المستوى العادى » الذى يقاس اليه ؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه إلى الذى يكتبون بأقل قدر من الاهتمام الجمالى أى إلى العلماء ، ولانقول ان « المجاوزة » فى لغتهم لا وجود لها ، ولكننا نقول انها تمثل الحد الأدنى .

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة ، تخرج به فى الواقع من دائرة الأنماط التى يحكمها قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » نثر أو لانثر . فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من احد القطبين أو من الآخر ، الانتاج المكتوب المحمل بالمشاعر ، والنثر الأدبى له دون شك وسائله الخاصة . لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة . بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية اكثر من الناحية الكيفية ، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص « المجاوزة » وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جدا بين قطعة نثر لشاتوبريان Chateau Briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر ، والحدود هنا شديدة الغموض ، لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن ان يخضع لقانون الوجود التام أو العدم المطلق (شعر أو لا شعر) فهذا النص اما ان يكون مقفى أو لا ، موزونا أو لا لكننا سنرى أن صرامة هذا القانون نفسه ليست الا صرامة ظاهرة للوهلة الأولى ، وأن قوانين الوزن نفسها توجد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى مجال عمل شعرى ، ولا يمكن أن تكون

القصيدة « شعرية » مائة فى المائة . والطريقة التى نصنف بها نصا ذا ملامح أسلوبية قوية فى اطار النثر الأدبى أو اطار قصيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة أو بأخرى ، فهذان النوعان الادبيان يستخدمان نفس وسائل « المجاوزة » ويكمن الفرق فى « معدل التردد » وهو مقياس دائم التغير .

يمكن ان نتصور ظاهرة الأسلوب فى شكل خط مستقيم ، يمثل أقصى طرفيه قطبين ، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر « المجاوزة » وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها ، وبين القطبين تتوزع الانماط المختلفة المستخدمة فى اللغة الشعرية ، بالقرب من القطب الشعرى توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية ، والمجاوزة فى هذه اللغة ليست منعدمة ، ولكنها تتجه نحو الصفر[1] .

ولنذكر على أى حال أن المطلوب هو مزيد من الصرامة والدقة ، فكل مستعمل للغة من أبنائها قادر على أن يحكم على ما يستعمله حكما حدسيا ، ويبقى بعد ذلك أنه ينبغى أن يحتكم إلى الأدلة التى تثبت صحة حدسه الذاتى كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله .

* * *

اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الاحصائية . اعتبار يصطدم بالتأكيد مع الشعور العام ، فالشعر اليوم له درجة من التقديس ، يخشى ان تبدو معها أى محاولة لاختراق نظام المتخذه داخله وكأنها محاولة للتدنيس .

« علم الشعر »؟ ان التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض ، ما دام الشعر كما اعترفنا فن يوجد فى القطب المقابل للعلم . لكن ينبغى أن نزيل مرة أخرى اللبس الذى يحدث دائما بين « الملاحظة » و « المادة » موضوع الملاحظة ، أن الشعر يقابل العلم باعتباره « مادة » لكن ذلك التقابل لا يفرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع .

---

(١) لنتذكر أن « بالى » كان يعد اللغة العلمية ، القطب المقابل للغة الاسلوبية .

ان الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد فى النجوم ولكن فى روح الانسان الذى يلاحظ ، ولا يوجد على الاطلاق فى المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمى ، ودون شك فان مادة الملاحظة هنا على وجه خاص معقدة وغامضة . وعلى حد تعبير فاليرى : شىء غير قابل للتعريف تضع له تعريفا . لكن لبسا آخر يمكن أن يحدث هنا ، فاذا كان الغموض خاصة ضرورية للشاعرية باعتبارها شاعرية فهذا حقيقى بالنسبة « للمستهلك » للموضوع الجمالى ، مكمل للحظة التأمل لكن هذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضا على مستوى التحليل ، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الاطلاق هذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفورى المباشر ، فهناك مسلمات للأدراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصنع شيئا ضدها ، فالأرض مازالت ثابتة فى أعيننا منذ أن عرفنا أنها تدور .

هناك صعوبة أخرى تكمن فى أن « الشاعرية » تشرح عناصرها من خلال لغة « نثرية » ، فالنثر هنا لغة تقعيدية موضوعها « الشعر » وهذا التناقض الاساسى يدين « الشاعرية » فى انها تفتقر إلى جوهر موضوعها ذاته . فهى تعلن « تذليل » الشعر للنثر بدءا من اللحظة التى تتحدث فيها عن الأول بوسائل الثانى ، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهو حدث جمالى وبين تحليله وهو حدث علمى ، فالتأثر بالقصيدة شىء ومعرفتها شىء آخر ، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير .

وعلى أى حال فانه ينبغى الاختيار اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليا ينبغى استقبالها فى صمت والترحيب بها ، أو اعتبار أنه شىء ينبغى أن نتكلم عنه واذن فيجب أن نحاول التكلم بطريقة ايجابية ، وهناك اكثر من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحدث عن الشعر الا بطريقة شعرية ، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم الا قصيدة مركبة على قصيدة أخرى ، غنائية على غنائية ، ويقدم جورج مونان George Mounin بعض أمثلة على هذا حين يقول[1] :

(1) Poesie et Societé Paris. P.U.F. 1962. P. 53 - 54.

« فى الشعر ، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية ، وباعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات » أو « المهمة الخالصة للشعر هى ان يقدم مكانا تلتقى فيه اوضح الكلمات بأغمض المواقف » . مثل هذه التعبيرات لا قيمة لها لأنها ليست واضحة وليست قابلة للمراجعة وعندما تقابل مشكلة تحولها إلى شىء غامض ، مع انه – على العكس – ينبغى أن تطرح المشكلة بطريقة يمكن معها البحث عن حل يمكن فهمه ، وهناك احتمال قوى أن تكون الفروض التى تقدم خاطئة ، لكنها على الاقل سوف يكون لها فضل ان تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك ، وفى هذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدالها أخرى بها حتى نصل إلى الفرض الجيد . ومن ناحية أخرى فليس هناك ما يؤكد لنا أن الحقيقة يمكن الوصول اليها فى هذه المادة أو أن الاستقصاء العلمى يمكن فى النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها . ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبل أن نجرب المحاولة .

* * *

الباب الأول

المشكلة الشعرية

نحن نتخذ اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا ، مع اننا لم نحددها بعد بالوضوح الكاف ، فاللغة هى تلك الحقيقة المتناقضة التى تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها ، وهناك طريقتان لتصور القصيدة احداهما لغوية والأخرى غير لغوية .

ان اللغة تتكون ـ كما يقولون ـ من جوهرين ، أى من حقيقتين تواجد كل منها فى ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول Signifiant et Signifie كما يقول دى سوسير De Saussur والتعبير والمحتوى Expression et Contenu كما يقول جيلمسليف Hjemslev ، فالدال هو الصوت المنطوق ، والمدلول هو الفكرة أو الشىء[1] . والدلالة حسب التعريف المدرسى القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل احدهما إلى الآخر ، ومنهج الارسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة Signification .

ومع ذلك فان أيا من هذين العنصرين ، اذا نظرنا اليه فى ذاته ، لا يعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح . على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى ينبغى كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين « الشكل » و « الجوهر » فالشكل هو مجموع العلاقات التى يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم ، ووجود هذا « المجموع » هو الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية .

---

(١) اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشىء ، لكن بما أن كل فكرة هى فكرة لشىء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفية الظاهرية فان لنا الحق أن نتابع سياق « الدلالة » حتى الوصول إلى الشىء ذاته ، وعندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فان الأنسب فى الغالب استخدام مصطلح « الأشياء » .

على مستوى التعبير مثلا يوجد طريقتان فى اللغة الفرنسية لنطق الحرف فهناك « R » الملفوفة[1] و « R » المنغمة[2] ، والفرق بينهما من ناحية « جوهرهما » أى من الناحية السمعية والنطقية . يتساوى فى الأهمية مع الفرق بين حرفين مختلفين مثل « R » و « L » اذن من الناحية الصوتية تمثل طريقتا نطق حرف « R » صوتين متميزين ، لكن هذا الفرق الصوتى ليس فرقا لغويا ، لأنه لا يوجد فى الفرنسية كلمتان تتقابلان من خلال هذا الفرق وحده ، كما يمكن ان يحدث التقابل بين «Rampe» و «Lampe» لوجود «R» فى احداهما و «L» فى الأخرى .

ويمكن بنفس الطريقة أن نميز أيضا فى عنصر المحتوى بين جانبى « الشكل » و « الجوهر » فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وكلمة ما لا تأخذ معناها الا من خلال لعبة علاقات التقابل التى تربطها بكلمات اللغة الأخرى ولنأخذ هنا المثال الذى أورده يلمسليف : « ان جزءا من درجة اللون التى يعبر عنها فى الانجليزية بكلمة اخضر يدخل فى منطقة لونية يعبر عنها فى لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التى تغطيها كلمة « أزرق » فى الأنجليزية ، بينما درجة اللون الماثلة بين الأخضر والأزرق لا توجد كلمة عنها فى لغة ويلز »[3] .

هذه النظرية « الشكلية » التى يطبقها البنائيون على اللغة ، سنطبقها نحن على مستوى من اللغة أى على « التوصيل » ، ففى داخل مستوى لغوى واحد يمثل الشعر والنثر وسيلتين مختلفتين للتوصيل ، وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما ، وهذا التواجه يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى ، وسوف نبحث نحن عن جذور هذا التواجه على مستوى التعبير ، ونحن بهذا ننفصل عن الدراسة الشعرية التقليدية التى ظلت تكاد تقصر بحثها حتى عصر قريب على جذور هذا التواجه فى جانب المحتوى .

---

(١) تنطق كالراء فى العربية .

(٢) قريبة من حرف الغين فى العربية .

(٣) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953.

ولنأخذ فى الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هذا التفرع الثنائى « شعر ـ نثر » والتصور « الجوهرى » للشعر هنا يبدو نابعا من تعريف الشعر ذاته فنظام الوزن فى الواقع ، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصائص المشتركة بينها فى وحدات غير ذات معنى لغوى ، واذا قصرنا النظر على الشعر التقليدى الفرنسى ، فانه يعتمد على البحر والقافية ، أى على المقطع والصوت ، والمقطع والصوت هما وحدتان اصغر من الكلمة او المونيم أى من أصغر وحدة ذات معنى ، ولا يدخل على الاطلاق فى تحديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشكل قافية مع كلمة اخرى .

* * *

فالبحر والقافية أن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة ، وهما يظهران كغطاءخارجى يؤثر فقط على الجوهر الصوتى دون أن يكون له تأثير وظيفى على المعنى ، و « المقال » المنظوم يبدو اذن من وجهة نظر « علم اللغة » مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، واذا كان هناك بين النوعين فرق « جمالى » فذلك لانه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتى قادر على احداث تأثير جمالى خالص ، واللغة الموزونة اذن تتمثل فى انها : نثر موسيقى ، والموسيقى تضاف إلى النثر دون أن تغير من بنائه .

ولنأخذ هنا مقارنة دى سوسير بين اللغة ولعب الشطرنج ، والمقال الموزون هنا سوف يشبه هنا بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية ، والتى يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية فى ذاتها ، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الاطلاق بقيمتها فى اللعب ذاته ، بمكانتها ووظيفتها .

هذا التصور للشعر ، ليس زائفا كله بلا شك ، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك « موسيقى للشعر تثير الاعجاب فى ذاتها ، كما يؤكد ذلك المتعة التى يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة ، ولقد اعلن الناقد الانجليزى س . م فالنتين C. M. Valetaine انه كان يجد لونا من اللذة فى ترديد جملة مثل Barbara celarent dariiferio مما يؤكد أن ايقاعا منتظما كهذا يأتى على نسق ٣ ـ ٣ ـ ٣ ـ ٣ قادر على أن يداعب الأذن .ومن نفس القبيل فأن

تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد كما هو الشأن عند الأطفال لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى اكثر وظائفه أهمية .

هذا التصور يمكن أن ترد عليه اعتراضات . أولها الفقر النسبي للمصادر النغمية لموسيقى الكلام ، فالشعر كان فى الأصل ـ كما هو معروف ـ « مغنى » لكنه بالتحديد توقف عن كونه كذلك ، و « القصيدة » التى ندرسها هنا هى قصيدة « مقولة » أو حتى « مقروءة » ، وهى اذ تتحول إلى هذا فانها تتخلى بارادتها عن جزء هام من روافدها الموسيقية ومن الخصائص التى كانت تكتسبها ، لقد أثبت جورج لوت Geurges Lote انه خلال فترة زمنية موحدة (يستمع فيها إلى خطبة وإلى أغنية) تتفاوت العلاقة فى الخطبة نطقا بين القصر والطول من ١ إلى فقط ، على حين انه فى الأغنية تمتد هذه العلاقة بين المربع La Quadruple croche والمدور La ronde من ١ إلى ٦٤ ، وبنفس الطريقة فاننا حين ننتقل من التغنى إلى التكلم فان الصوت ينخفض بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العلو ، ولقد لاحظ هنرى بريمون Hanri Bremond بحق « أن الموسيقى يهن معناها بدءا من مقارنتها بالواقع (موسيقى بودلير وموسيقى فاجنر Wagner مثلا) .

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التى قام بها من يسمون بالحرفيين (Lettriste)[1] ومحاولاتهم مفيدة من ناحية أسباب فشلها ذاته ـ فلقد كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلسفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته ، فاذا كان هناك فى الواقع قيمة جمالية خالصة للصوت المنطوق فى القصيدة فلم لا تظهر هذه القيمة ظهورا حرا دون أن تشغل نفسها بالمعانى المتعلقة بهذه الأصوات . ولماذا تظل هذه الأصوات محتفظة بينها بالترتيب الوحيد الذى تبيحه اللغة ؟

---

(١) الحرفية حركة فى الأدب الفرنسى تزعمها الشاعر الفرنسى الرومانى الأصل ايزيدور ايزو الذى أصدر ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه « مدخل إلى شعر جديد » وتتابعت كتاباته وأشعاره فى هذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغة ، واعتبار « الحرف » هو الحقيقة الواحدة الثابتة . ولم تنجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الدادية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن . (المترجم)

لقد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة ، ثم ذهبوا إلى أبعد من ذلك فاخترعوا وحدتهم الصوتية الخاصة أو على نحو أدق عناصرهم الصوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية ، ربما كان لها قيمة من الناحية الجمالية ، لكنه لا يمكن بأى حال أن يعد بين ألوان الفنون اللغوية ، فاللغة فى الواقع هى معنى ، ولا ينبغى أن يفهم من هذه الكلمة ـ من الناحية الاستعارية ـ كل ما هو قادر على الايجاد أو التعبير ، ولكن ينبغى أن يفهم منها كل ما هو قادر على « الاحالة إلى » وهو يتضمن تصاعد المحتوى أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل اشارى .

من هذه الزاوية ، فان ما أراده الحرفيون أن يسموه « قصيدة » قد أدانوه هم أنفسهم ، فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة لأنها لم تعد لغة(١) . واذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية ، فينبغى أن نقارن بين نصين متحدين فى الصوت مختلفين فى المعنى وهو شىء مستحيل ، ومع ذلك فقد تقدم ريموند كينو Raymond Queneau خطوة على هذا الطريق من خلال تجربته الذكية فى « التشابه الحركى » وهى تجربة تعتمد على تقديم معادل صوتى مصغر لبيت ما ، من خلال التشابه فى الحركات فقط ، مثل بيت مالارميه .

« العذراء والحيوية واليوم الجميل »

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

« الفاين ، والحديد ، واليوم المالح* »

والتجربة فيما يبدو لنا فى غير حاجة إلى تعليق .

---

(١) ج . روسيلو ، ضمن بعض قصائد « الحرفيين » فى مختارات له عن الشعر الفرنسى ولكنه أضاف اليها هذه الملاحظة « نحن لا نقر بخصائصها الشعرية » .

j. Rousselot. Anthologie de la poésie française. Paris 1962. p. 112.

(*)يمكن ان تتضح المحاولة اكثر لو اردنا تطبيقها على شطر من الشعر العربى مثلا :

الماء والخضرة والوجه الحسن

فانه يمكن ان يتحول إلى :

الداء والكدرة والوجه الاشل

(المترجم)

إلى هذه الاعتراضات التطبيقية ـ التى ليست بباطلة ـ يمكن أن تضاف بعض الأدلة النظرية المنتزعة من وظيفة نظام الوزن ذاته ، ولنأخذ حالة القافية لقد قلنا انها تقوم على مصوتات Phonemes اذن على وحدات لغوية غير ذات معنى ، لكن هذا ليس الا فى الظاهر للوهلة الأولى ، فالقافية ليست فى الواقع مجرد تشابه صوتى ، فهناك فى اللغة نمطان من التشابه الصوتى ، تشابه ذو معنى مثل تشابه اللواحق النحوية ، مثلا Facteur acteur* وتشابه غير ذى معنى مثل Douceur Soeui واذن فكما يقول جاكبسون Jakospson « كل قافية لا بد ان تكون اما ذات معنى نحوى أو غير ذات معنى نحوى ، اما القافية التى لا تهتم بالنحو اى بالعلاقة بين الصوت والبناء النحوى فهى تنتمى ككل ألوان التعبير التى تحذو هذا الحذو إلى مجرد تخلخل ذهنى »(١) ، وهكذا فان القافية تتحدد تبعا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون ايجابية أو سلبية ، ولكن على أى حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق وفى داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية .

وبنفس الطريقة فان من الشائع الان بكثرة فى الشعر الفرنسى استعمال « التضمين »* وهو يعرف بانه عدم التوافق بين البحر والنحو ، واذن فهناك مرة أخرى علاقة داخلية بين الصوت والمعنى ، فالوزن اذن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة .

(*) اللاحقة eur فى الكلمتين تدل على اسم الفاعلية . ويمكن مقارنة هذا بالقوافى التى تنتهى بالواو والنون فى العربية التى تدل على جمع المذكر السالم او الالف والتاء التى تدل على جمع المؤنث .. الخ . (المترجم)

(١) Essais de Iinguuistique - Paris 1963 (Trad. de I,anglais) .

(*) عدم تمام المعنى بتمام البيت ، وهو معروف كذلك فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى مثل قول النابغة :

فاقسمت بالبيت الذى طاف حوله
رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينـــا ...

وسوف نطور بحث هذه الجزئية فى الشعر العربى مقارنة بما اشار اليه المؤلف فى الشعر الأوربى فى موضع لاحق من ترجمة هذا الكتاب . (المترجم) .

ان هذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن أن يطبق على الوجه الآخر من المقال الشعرى أى على المدلول . وللنظرة الأولى ، فانه اذا كانت القصيدة عملا لغويا كما قلنا ، فان وظيفتها أن تحيل إلى مدلول يعد جوهرا أى يعد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامي أو غير كلامي ، فالكلمات ليست الا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدى « معلومة » عن الأشياء ، كان يمكن للأشياء ذاتها أن تؤديها بطريقة أوفى لو أننا كنا نستطيع فهمها ، اذا لم يكن معى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فان اجابته : « الثانية والنصف » سوف تعطينى معلومة مطابقة لما كان يمكنني الحصول عليه لو اننى نظرت أنا إلى ساعته .

اللغة اذن ليست الا مؤديا مقننا عن التجربة ، وهكذا فان كل اتصال كلامي يفترض عمليتين متواجهتين ، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهى التقنين ، والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء وهى فك التقنين ، أليس فهم النص معناه الادراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات ، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالأجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها ، ولقد ردد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير بدون لغة ، وأن اللغة ليست ملبسا للتفكير وانما هى جسده وهذا يبدو حقيقيا خاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد الا من خلال التسمية . لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق ، وكون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة ، وقابلية ذلك اللون من التفكير « للترجمة » ، سواء إلى لغة أخرى ، أو داخل اللغة ذاتها ، وهى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير .

الترجمة معناها أن نعطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين ، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :
المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل .

والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية ، أى اذا كانت المعلومة المنقولة واحدة ، والترجمة مهمة شاقة

تتجمع ضدها الاتهامات التي يلخصها المثل الايطالي المعروف ،[١] لكن المترجم لايخون أبدا الا النص الأدبي ، أما اللغة العلمية فهي تبقى قابلة للترجمة وحتى في بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن أنه كلما ازداد تجرد الفكر ، قل ارتباطه باللغة[٢] .

يحق لنا اذن ان نفترض استقلال المحتوى على الأقل فيما يخص اللغة العلمية وعلى هذا الفرض تبنى تبعية التعبير للمحتوى ، فاللغة ليست الا وسيلة نقل الفكر ، فهي الوسيلة وهي الغاية ، وليس هناك على الاطلاق تأكيد مسبق بأن هذه اللغة الغاية لا يمكن التوصل اليها بطريقة مماثلة ، أو ربما بطريقة افضل ، من خلال وسائل أخرى . واذن فسوف يحق دائما أن نترجم « الرسالة » ذاتها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر قابلية للوصول ، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من ان التلميذ قد فهم ، وهنا تأتي المهمة التعليمية الدقيقة والتي تسمى « شرح النصوص » والتي يطبقها الأستاذ في مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية على اختلافها ، النص الفلسفي أو الشعري أو النثري ، وهنا فان مشكلة استقلال المحتوى الذي يؤكده قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية فهل كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبي وعلى الأخص الشعر ؟

ان قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذي يسمح بالتفريق بين نمطين من اللغة ، وتلك حقيقة أكدتها « الآلة المترجمة »[٣] والمشكلة الرئيسية تكمن في معرفة أسباب عدم قابلية الترجمة للغة الشعرية .

---

(١) يشير إلى مثل ايطالي يقول : المترجم والخائن ليسا الا وجهين لعملة واحدة ، وهو مثل يعتمد على أن أصل الكلمتين : مترجم Traducteur وخائن Traitre متقارب في اللغة اللاتينية ، والمثل الايطالي هو : Traduttore traditore. (المترجم)

(٢) لمزيد حول هذه المشكلة انظر :

Problemes thtoriques de La tradution. Paris. 1962 .

(٣) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : « أجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصحف وكانت نتيجتها أن نصين وضعا في الآلة المترجمة ، فترجم أحدهما ولم يترجم الآخر ، النص الذي لم يترجم بالطبع كان قصيدة .

وللأجابة على هذا السؤال ، لابد أن نفرق ، هنا أيضا ، بين شكل المحتوى وجوهره ، فترجمة الجوهر ممكن وترجمة الشكل هى فقط غير الممكنة ، يقول احد كبار المتخصصين فى هذه القضية : « الترجمة تهدف إلى أن تنتج داخل لغة الوصول (اللغة المترجم اليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون إلى الرسالة فى لغة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسلوب ثانيا »[1] ونحن هنا مع المستويين ، فجوهر المحتوى هو المعنى وشكله هو الأسلوب ، وعندما تكون لغة القيام ولغة الوصول نثريتين ، فان المستوى الشكلى تنتفى عنه صفة اللزوم ، حيث أن النثر هو درجة الصفر فى الأسلوب ، يمكن ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة من لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة ، وذلك بالتحديد لأن التعبير هنا ، يظل خارجيا بالنسبة للمحتوى ، فنفس الشىء بالضبط أن تقول : « الساعة الثانية بعد الظهر » أو « الساعة الرابعة عشرة » Il est Quatorze Heures أو تقول (بالانجليزية) It is tow o'clock لكن الامر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ، فالتعبير يعطى عندئذ للمحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل اداؤه بطريقة أخرى ، ومن هنا فانه يمكن (فى ترجمة قصيدة) أن نحتفظ بالمعنى (فى جوهره) ولكن نفقد الشكل ونفقد معه فى الوقت ذاته الشعر .

ولكى نصل إلى فهم أوضح ، لنأخذ مثالا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثلاثة :

(أ) شعرات شقراء	Cheveux blonds
(ب) شقراء شعرات	Blonds cheveux
(جـ) شعرات من ذهب	Cheveux d'or

هناك فرق بين الصيغ الثلاثة ، فالأول ينتمى إلى النثر ، والثانى والثالث (رغم استهلاكهما) يمكن أن يحملا إلى الشعر . من أين يأتى الفرق ؟

كل القضية التى يطرحها علم الشاعرية تكمن هنا .

هذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى أنها ترسل نفس

---

(١) Nida. principles or translation. Harvard Univ. Presse 1959 .

المعلومة فى الاجابة على السؤال : « ما لون الشعرات » ثلاث إجابات تحمل كل منها واحدة من « الرسائل » الثلاثة وتجيب بنفس الطريقة « شقراء » فالفرق إذن بين الشعر والنثر ليس هنا ، فهو لا يتعلق بالمدلول فى جوهره ، وهو أيضاً لا يعتمد على جوهر الصوت ، ولو كانت هذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية ، إنه فى الواقع يبنى على أساس شىء ما هو علاقة المدلولات فيما بينها ، فنوع العلاقة بين مدلول « شقراء » ومدلول « شعرات » يتغير ، تبعا لاحلال « دال » الصفة قبل « دال » الاسم أو بعده ، وهو أيضا يتغير تبعا للتعبير عنه بالدال « أشقر » أو « من ذهب » ، ولأن الأمر يتصل بالعلاقة ، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هى بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى .

هكذا تكون « أ » ترجمة « ب » و « جـ » إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالجوهر لكنها لا تكون ترجمة إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل ، ولأن الشكل هو الذى يحمل الشعر فإن ترجمة القصيدة إلى نثر يمكن أن تكون دقيقة إلى الحد الذى نريده دون أن تكون مع ذلك شعرا ، هكذا قدم لنا هنرى بريمون مثلا دقيقا لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب : Marlherbe .

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور

Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور

Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت إتلافا كاملا .

وهذا المثال دقيق على نحو خاص ، من حيث أن الوزن والايقاع لكلتا الصيغتين واحد ومن هنا فإنه لا يمكن أن يكون الدال هو السبب ، ويبقى المدلول موضع التساؤل ، فإذا كان هناك تلف للبيت فإنه يعود إلى المدلول وحده ، وحيث أن جوهر المدلول واحد فى الصيغتين إذ يحمل كل منهما نفس المعلومة ، ويمكن مراجعة ذلك ـ كما يقول جاكوبسون ـ بالنظر إلى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح انه لا يمكن إثبات « أ » أو نفيها دون إثبات «ب» أو نفيها فإذا كان صحيحا أو غير صحيح أن « الثمار ستتجاوز

وعود الزهور » ، يبقى إذن أن نرجع الفرق الجمالى إلى الفرق الوحيد اللغوى الجوهرى بين « أ » و « ب » وهذا الفرق كما سنرى يمكن فى شكل المدلول ، فنحن حين ننتقل من « وعد الزهور » إلى « وعود الزهور » فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة ، ونحن إذ نفعل فإننا نغير بناء المدلول ذاته كما سنبين ذلك .

إن الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى ، جاعلة من الشكل المستوى الصوتى الوحيد . والحقيقة أنه ينبغى التمييز بين درجتين فى الشكل ، الأولى على مستوى الصوت والثانية على مستوى الفن ، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية . فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله ومن هنا فإنه يبدو أن مالرميه كان لديه الحدس الدقيق ، إذا أخذنا بعبارة فاليرى : « يمكن القول بأنه أراد للشعر - الذى ينبغى أن يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى - أن يتميز أيضا من خلال شكل المعنى »[١] :

مم يتكون هذا الشكل ؟ كل التحاليل التالية محاولة الاجابة على هذا السؤال .

فى هذه المرحلة من التحليل ينبغى فقط أن نمهد الأرض من خلال توضيح ما ليس بالشكل .

لقد واجهنا بين الشكل والجوهر ، أى بين هذه الحقيقة اللغوية والشىء بالمعنى اللغوى العام ، والشىء فى حد ذاته ليس شعريا ، وهذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعله ينتمى إلى أحدهما . لكن تناقضا يكمن لنا هنا ، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست ادلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب ، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وحدها قوة جمالية ليست للأشياء .

ومرة أخرى فإن اللغة تحيل إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تملك على الاطلاق إلا ما تعيره لها الأشياء

---

(١) Mallarmé. Pléilad. p. 668.

وما ينبغى أن يقال هو أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة ، وأن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل ، وبدءا من اللحظة التى تتحول فيها الحقيقة إلى شىء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالى بين يدى اللغة : سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر .

هذه الشاعرية بالقوة فى الأشياء ربما لم تكن موزعة بالتساوى وربما وجدت أشياء ذات نزعة شعرية ، القمر مثلا ذلك الموضوع الذى لم ينفذ أمام الشعراء فى كل العصور وكل الأمم ينبغى أن تكون له خصائصه المميزة فى هذا الشأن (مالا رميه نفسه الذى مل من سيطرة فكرة القمر ، وأقسم أن يبعده ، اضطر يوما إلى الخضوع هاتفا : يا له من شاعرى فاتن !) ومشكلة كتلك ، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائما فى حاجة إلى معالجة ، ولنقل ـ عابرين هنا ـ إنه ربما كان من الضرورى أن نفرق هنا أيضا ، داخل الجوهر ذاته بين مستوى شكلى يوضع فى درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى ، ويمكن أن يرتبط به بناء الادراك فى مواجهة الشىء المدرك ، ولكننا فى مستوى القصيدة نتعامل لا مع الأشياء ذاتها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة ، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة على الأشياء ، ويظل التعبير سيدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى فالقمر شاعرى مثل « ملك الليالى » أو « منجل من ذهب » ولكنه نثرى بوصفه كوكبا يدور حول الأرض . ونتيجة لذلك فإن من البديهى أن تكون المهمة الخاصة لعلم « الشاعرية » فى النقد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائما هو هو ، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق .

يجب إذن الاقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتين سوريو عندما ادان « التشدد فى البحث عن عالم الحديقة ، والغابة ، والبحيرة ، والوجه الأنثوى الجميل ، عن رقة الضوء القمرى أو كآبة الضباب الصباحى ، عن الورد والبلبل ، والأساطير الاغريقية والبريطانية ، وأن نتحاشى على نحو خاص ذكر السيارات ومداخن المصانع »[1] ثم اضاف « أنهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بإمكانهم تصنيف الأشياء الواحد بعد الآخر إما فى جانب

(١) La Correspondance des Arts. Paris. 1947. p. 259.

الشاعرية وإما بعيدا عنها ، ولقد أوضح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك ، فالشعر قد تابع تطور المجتمعات ، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضة ، كان فى البدء مقصورا على الآلهة وهو اليوم يفتح أبوابه للعامة ، بدءا من الحديث عن « الجيفة » عند بودلير إلى « المترو » عند بريفير Prevert .

أثبتت هذه الكائنات وتلك الأشياء التى كان يعتقد أنها مبعدة عن الشعر من خلال لون من اللعنة الطبيعية ، أنها جديرة بأن تخترق عالم الشعر ، بدءا من اللحظة التى اجتازت بها الكلمات إليه .

لكن دراسة الشعر تبدو متأخرة عن الشعر ، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التى تقسم « الأجناس » تبعا للمواضيع التى تعالجها ، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هكذا فرض بوزيدنيو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة « القضايا الانسانية والالهية » أما ماتيودى فندوم Mathieu de Vendome فقد الزم بأن يكون « المحتوى جادا وخطيرا » وفى القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب الملهاة بالنثر بينما كان شرف المأساة يفرض أن تكتب بالشعر .

هذا « المحتوى الجاد والخطير » يصر نقادنا اليوم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر ، كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس فى الطريقة التى تقوله بها ، أن القصيدة تحل فقط على المستوى الفكرى ، أما المستوى اللغوى فهو يأتى فى شكل إشارات وبطريقة عرضية ، أن الاهتمام ينصب على الشاعر أكثر مما ينصب على القصيدة ، والتحليل الأدبى يمر بطريقة غامضة ، فالنص « شىء » يسمح للناقد بالبحث عن أسبابه ، وعندما تحول علم الأدب إلى علم تحليل نفسى أو اجتماعى ظل فى العمق محافظا على نفس المشكلة القديمة فى البحث عن السبب أو المصدر ، فالنقد القديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص ، ويعتقد أنه قال كل شىء عن الانتاج عندما يكتشف خيطه التاريخى ، والنقد المعاصر يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية ، ويعتقد أنه حل النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعى ، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقى يختلف عن المحتوى الظاهر الذى يعطى النص مفاتيحه ، وهو إذ يفعل هذا فإنه يفقد موضوعه الحقيقى ، وهو يبحث فيما وراء اللغة عن مفتاح يوجد فى اللغة ذاتها من حيث كونها وحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول .

ونحن لا ننازع على الاطلاق فى قيمة التفسيرات النفسية أو الاجتماعية ، فهذان العلمان لهما الحق تماما فى مناقشة الانتاج الأدبى بنفس الدرجة التى يناقشان بها أى مظهر من مظاهر الحقيقة الانسانية . يدخل فى قضاياهما ونحن نود فقط أن ننازع فى القيمة الجمالية التى يدعيها أحيانا وربما بطريقة غير إرادية .

فعندما تناقش لغة الشاعر بطريقة عرضية أو وثائقية فإنها تفقد ما يميزها وهو الجمال ، وحول المشكلة التى يؤهل ناقد الشعر وحده لطرحها وهى ما الذى يفرق الشعر عن النثر ؟ ليس لدى عالم النفس أو الاجتماع اى شىء يقوله . فاستعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة ، وليس هذا سببا لكونها شعرا ، وإنما السبب فى ذلك يكمن فى أنها استعارة ، أى طريقة معينة للتعبير عن محتوى ، كان يمكن أن يعبر عنه ، دون أن يفقد شيئا ، من خلال لغة مباشرة .

حين يقول بودلير :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى

Mais Le vert paradis des amours enfantines

فإن علماء التحليل النفسى لهم الحق فى أن يروا وراءه لونا من الاسقاط لظل عقدة أوديب تجاه مدام أوبيك ، لكن نفس الاستنتاج كان يمكن أن يخرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : « الأطفال العشاق سعداء جدا » وهى عبارة يمكن أن تحتفظ بمدلول البيت ، لكنها تفقد الشكل ، وتفقد معه فى نفس الوقت الشعر .

إن علم اللغة ، أصبح « علما » منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية . إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها ، والشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ . فالشعر كامن فى القصيدة ، وذلك مبدأ ينبغى ان يكون أساسيا فالشاعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل خاص من أشكالها ، وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عَبَّر ، وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن فى اختراع الكلمة ، فوجود

حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا . لقد أمكن تعريف الشعر الغنائى من خلال سذاجته ذاتها . فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصيدا مشتركا للمشاعر الانسانية ، هى التى تمده بموضوعات للالهام لا تنفد ، لكن السذاجة تكمن فى الموضوع وليس فى التعبير ، فبحيرة لا مارتين و « حزن أوليمبو » لفكتور هيجو و « ذكريات دى موسيه Musset» تقول نفس الشيء ، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جديدة ، وبنسيج فريد للكلمات يظل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال .

كان ابولونير Appolinaire يقول : « لقد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقوا الجمال فى شكل معلومات » وليس أدل على صحة هذا الحكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا ، وخاصة حول مالا رميه . ففى إنتاج هذا الشاعر المشهور بالغموض يتفنن الشارحون فى اكتساب هوى ميتافيزيقية ، وربما كانت هنالك ، ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الاطلاق أن ننفى وجود محتوى للغة الشاعرية ، لكن أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعماق أو أصالتها فإننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذى يحمل القيمة الشاعرية للقصيدة[1] . وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذى كان هو أيضا ناقدا وأجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية ، ولم يكن هناك أحد أوضح منه فى وعيه بالطبيعة « اللغوية » لفنه ، وهو الذى قال : « إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات » وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : « أنا تركيبى » ، ومع ذلك فإن الاهتمام ما زال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة ، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التى قال بها[2] ، وهكذا فإنه فيما يتعلق بهذا البيت :

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا

---

(١) انظر فى هذا الموضوع مقالنا : « الغموض عندما مالارميه »
Revue d'Esthetique janvier 1962.
(2) Voir : jaques Scherer. l'exbression Litteraire chez Mallarmé. Paris 1947

تنازع الشراح فى معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (موررن ، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفى ، وآخرون (تيبودى ، دافى جاردنى) رأوا فيه معنى غروب الشمس ، وهذا النقاش يخاطر بإخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شيء مثلا على التفسير الأول :

تغلبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثانى :

وأدرت عينى عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى ، لكنهما متفقتان من حيث أنهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا . الصيغة الأساسية التى هى شعر ، والفرق يكمن أولا فى الايقاع ، لكنه ليس فى الايقاع وحده فهو يكمن أيضا فى مستوى شكلى من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهى الخاصية التى يحقق بها خاصيته الشعرية .

والمشكلة التى يطرحها الشراح ، ليست مع ذلك دون موضوع ، فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته ، فإذا أخذنا بيت فاليرى :

سطح هادىء تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille ou marchent des Colombes

ولم نفهم أن « السطح » يعنى البحر و « اليمامات » تعنى السفن ، فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر . لكن هذا المعنى فى جوهره أى « وجود سفن تسير على سطح بحر هادىء » ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى ، كما يشهد بذلك إمكانية وضعه فى صيغة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها ، لكن الحدث الشعرى يبدأ بدءا من اللحظة التى نسمى فيها البحر « سطحا » والسفن « يمامات » فهنا خروج على قانون اللغة ، مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشاعرية بموضوعها الحقيقى .

* * *

عرفت البلاغة منذ العصور القديمة « الصور » على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية ، أى على أنها مجاوزات لغوية ، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمدها بلافتات مناسبة ، وحقيقية فالمصطلح ـ شأنه فى ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة ـ قد قُلِّلَ من شأنه اليوم ، وهو تقليل غير عادل فيما نرى ، فالأسباب التى قللت من شأن هذا العلم الذى كان مقدرا فيما مضى ، أسباب متعددة ، سوف نكتفى بتناول واحد منها لأنه يتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذى نناقشه .

يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما ـ تبعا لمصطلح فونتانيي ـ « صور الابتداع » و « صور الاستعمال » ولكى نفهم هذا التقسيم ، ينبغى أن نميز فى الصورة ذاتها بين الشكل والجوهر ، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات ، والجوهر هو الوحدات ذاتها ، ولنأخذ حالة الاستعارة ، فهى مبنية فى الأساس على علاقة معقدة ، سوف نحللها فيما بعد ، بين الوحدة وسياقها . هذه العلاقة التى يمكن أن نسميها « منطقية » توجد هى هى داخل استعارتين تختلف وحداتهما اختلافا جذريا ، ففى « ليلة خضراء » عند رامبو أو « فكرة منتجة » عند مالارميه ، لدينا زوجان من الوحدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا ، لكن العلاقة التى تربط داخل كل صيغةٍ الاسمَ بالصفة (خضراء بليلة أو منتجة بفكرة) هى هى علاقة واحدة ، والبناء التركيبى متطابق ، وهذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة .

ويمكن توضيح ذلك رمزيا من خلال العرض التالى (الرمز م يشير إلى مدلول كل وحدة والرمز ع الى العلاقة) .

النظرية الجوهرية : نثر = م ١ + م ٢
شعر = م ٣ + م ٤
النظرة البنائيــة : نثـر (م ١) ع ١ (م ٢)
شعر (م ١) ع ٢ (م ٢)

الفرق بين (ع ١) و (ع ٢) هو فرق « شكلى » يمكن أن يوجد فى حد ذاته متطابقا بين مدلولين مختلفين ، أو مختلفا بين مدلولين متطابقين .

عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فإن الذى ابتدعه إنما هو الوحدات وليس العلاقة ، هو يجسد فى شكل قديم جوهرا جديدا ، وابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قد قدمت وبقى استخدامها ، وبدون شك فإن الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صور مبتكرة ، أى عن خلق اشكال جديدة لكنه هنا ـ كالشأن فى فنون أخرى ـ ليس كبار الفنانين دائما هم الذين ينحتون الاشكال الجديدة ، ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفنى الموجود بالفعل . صورة الابتداع إذن ليست مبتكرة فى شكلها ، ولكنها فقط فى الوحدات الجديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها .

لكنه يحدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة ، ومن ثم مستعملة وفى هذه الحالة يكون معنا ما يسمى « صور الاستعمال » حيث نجد الشكل والجوهر ، العلاقة والوحدات مطروقة من قبل ، هكذا فى صورة راسين « شعلة شديدة السواد » نجد معنا صورة فى ظاهر الأمر مقتحمة ، لكنها فى الواقع لا تحمل أى اثر للابتداع ، فـ « الشعلة » للتعبير عن « الحب » والسوداء للتعبير عن « المدنس » كانت شديدة الاستعمال فى ذلك العصر ، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيا ، ومن هنا فإن المجاوزة تختفى وتختفى معها الظاهرة الاسلوبية .

إذا كانت الصورة مجاوزة ، فإن التعبير « صورة الاستعمال » يحمل التناقض فى الفاظه ، حيث أن الاستعمال هو نفى المجاوزة ، وفى الحقيقة فإنه إذا كان هناك للتعبير معنى ، فلأن هناك نوعين من الاستعمال ، الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغوية ، والاستعمال الخاص الذى تخص به طائفة فقط من هذه الجماعة ، وداخل اللغة كما هو معروف توجد لهجات مثل اللهجات الريفية ولهجات الحرفيين والمصطلحات الشعبية ، ومن خلال مميزاتها الخاصة ذاتها ، تنفرد بخصائص أسلوبية ، ومجموع « صور الاستعمال » التى يستعملها الشعراء لها خصائص « نبيلة » وهى تتميز بجدارة الاستعمال الأدبى ، وأن تقول : « الشعلة » فى التعبير عن « الحب » فإن هذا يَسِمُ المفهوم « بأنه شعر » ويضاف إلى هذا أن البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات : فتبعا لكتاب خصائص الأسلوب

لوفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة « مبتذل » بينما يعد الآخر « أسلوبيا » مثلا كلمة « طلعة » تدخل فى « الأسلوب السامى » ، بينما تدخل « سحنة » فى الأسلوب الساخر ، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع إلا أن تضيف إلى هذه القائمة مترادفات جديدة ، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات « الأسلوب الشعرى » . لكن قدرتها هنا تنحدر ولا تلبث أن تتحول إلى أسلوب أكاديمى أو متحذلق ، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصورة وصورة الاستعمال ، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى « الاختيار » والثانى يسمى « الابداع »(1) واستخدام « صور الاستعمال » ينسب إلى أسلوب الاختيار ، فدور الشاعر ينحصر فى الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة ، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية ، وليس فى هذا أى إبداع ، بالاضافة إلى تضاؤل الحدث الشعرى وهنا نفهم لماذ حرص المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالى ، وكلمة هيجو : « الحرب على البلاغة » ليس لها معنى إلا هذا ، إنها تعنى البلاغة المتجمدة والصيغ التى تترجم ثاغة بلا فائدة ، وليست البلاغة الحية الفعالة التى بدونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر .

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب أندريه بريتون Andfe Breton فى هذا العصر أحدهم بقوله : « لا يا سيدى . إن سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول (هذا الشىء) ولو كان قد أراد أن يقوله لقاله » وهنا تبدو حاجة العودة إلى اللغة الطبيعية ، استنارة « للصيغة الأدبية » يعتقد الشاعر من خلالها أنه يغزو درجة من الجدارة أكثر سموا . إن الشعر لا يستريح إلى كونه صيغة لغوية فقط ، مجرد طريقة فى التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة ، اكتشافا لجانب موضوعى مجهول من العالم ، وهو إذ يفعل هذا ـ وينبغى أن تكون لدينا الجرأة للقول ـ يرتكب خطأ قاتلا ، فالشعر ليس علما وإنما هو فن ، والفن شكل وليس إلا شكلا ، فأن يفشى الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرا ، واللغة الطبيعية هى النثر ، والشعر لغة الفن أى اللغة

---

(1) La Coordination en français. Paris 1958. P. 64.

المصنوعة ، وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحدثون لغة طبيعية سوف تشتد دهشتهم إذا راوا تحليل إنتاجهم ووجدوا فيه هذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعانق اللفظى للعبارات وهى أشياء عرفت وصنفت فى البلاغة القديمة ، إن « الصور » ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هى تشكل جوهر الفن الشعرى ذاته ، إنها هى التى تحرر الطاقة الشعرية المختبئة فى العالم والتى تبقى أسيرة فى يد النثر .

من هنا يبدو مالارميه ـ كما يقول فاليرى ـ مسددا تماما « فى تنظيم اللغة ، فالصور ـ التى تلعب دورا ثانويا تزينيا ، ويبدو أنها لا تأتى إلا لكى تحسن أو تقوى فكرة ، ومن ثم تبدو عرضية ، مثل لون من الزينة ، يمكن لجوهر العمل أن يتجاوزه ـ هذه الصور تصبح فى فكر مالارميه عناصر اساسية »[1] وايضا « فإن القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولا زينة العمل يمكن إلغاؤها وإنما هى خصائص جوهرية للانتاج ، ولم يعد المحتوى هو السبب فى الشكل وإنما أصبح أحد عنصرى الحدث »[2] .

ويمتد فاليرى بالفكرة قائلا : « اذا قررت الآن أن أكون فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التعسفات اللغوية التى تتجمع تحت المصطلح الغامض « صور » فاننى لن أجد على الاطلاق أكثر من آثار مبتورة لذلك التحليل الشديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهذه الظاهرة البلاغية » .

واذن فان هذه الصور التى أهملها نقد المحدثين تلعب دورا شديد الأهمية فى الشعر ، ويبدوا أن أحدا لم يحاول حتى اعادة النظر فى ذلك التحليل ، ولا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية ، ولا لمصطلحاتها الشائعة ، ولا لوسائلها التى حدد البلاغيون بغموض الحقول التى تغطيها[3] .

---

(1) je disais quelquefois .. Pleide, p. 658.

(2) Mallarme. pl.p. 709 -10.

(3) Question de paesie. Pl. p. 1289 - 90.

من الحق أن يقال أنه منذ كتب فاليرى هذه السطور ، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الأقل عند علماء اللغة . واعترف علم الأسلوب الحديث بديته ، تجاه هذا العلم القديم فى نفس الوقت الذى حاول فيه تجديده ، ودراستنا هذه التى نقدمها تطمح أن تدرج داخل هذا الاتجاه الأخير .

لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفى بحت ، لقد كانت تبحث فقط فى تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات ولقد كانت تلك مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية ، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة ، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى ـ وهى لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة ، وهدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك ، هل يوجد بين القافية والاستعارة والقلب ملمح مشترك يضع فى الاعتبار فعاليتها المشتركة ؟ . إن كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن يعد « عاملا » شعريا ، يؤدى مهمته على طريقته ولحسابه الخاص ، لكن إذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية ، وتكوّن جميعها مخزون الوسائل المستخدمة فى جنس أدبى محدد ، فإن لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها ، أن البلاغة التقليدية تعد فى مستوى دراسات « الشكل » ما دامت كل صورة شكلا ، لكن عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات « الموضوع » الذى تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها ، والبنائية الشعرية تعد فى درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهى تبحث عن شكل للأشكال ، عن محرك شعرى عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصا لغرض ما ، خاصا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التى تحققها الأداة . وعلى هذا فالقافية (عامل) ـ صوتى فى مواجهة الاستعارة بوصفها عاملا معنويا ، ولكنها ـ على مستوى داخلى ـ عامل تنويعى فى مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، على حين أنه فى تقسيم داخلى للمستوى المعنوى ، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تعميميا ، الصفة باعتبارها عاملا تخصيصيا .

تحليلنا إذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف ، وهو لن يدرس فى كل حالة إلا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصا ، وذلك يعنى أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا ، وليس من الوارد بالطبع دراسة نحو مائتين

وخمسين أداة تحدثت عنها البلاغة القديمة ، فهدفنا تركيبي ، ونحن نعتقد أن ما يعد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها ، ومرة أخرى لن ندرس أيا من هذه الأدوات دراسة شاملة ، فالاستعارة وحدها تحتاج إلى مجلد ضخم ، وماذا نقول عن قواعد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضل فى التفاصيل ، يبدو لنا من الأفضل بالنسبة لمنظور كالذى اخترناه ، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينها وهذا وحده كفيل بأن يوضح كل واحدة بالنسبة للأخرى ، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلى : فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضل للقافية أو للقلب ، فكل أداة تلقى ضوءها على كل الأخريات ، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد فى هذه الصفحات مجمل « علم الشاعرية » لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثنا أخرى فى المستقبل .

من ناحية أخرى ، نحن لم ندرس هنا إلا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهة نظرنا عنصرين ، الأول سلبى ، وهو يتشكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغة ، فكل أداة تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التى تشكل القانون اللغوى ، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضافا إليه شىء ما ، ولكنه هو « المضاد للنثر » ، ومن هذه الزاوية فإنه يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل « معتل » للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا إيجابيا هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكى يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى ، فالهدم الذى تحدثه « الأداة » يتلوه بناء على نمط آخر ، هذا العنصر الثانى لن نتناوله إلا فى الخاتمة ، وسوف تتركز دراستنا فى العنصر « السلبى » باعتباره شرطا ضروريا للعنصر « الايجابى » وباعتبار أنه حتى الآن لم يحظ ـ فيما نعلم ـ بأى دراسة منظمة ، وإذن فهذه الدراسة ذات فائدة بالنسبة للدراسات اللغوية والنفسية خاصة ، فقانون اللغة الذى حدد الشعر تبعا له لم يجر على الاطلاق تحليله ، وهو لا يختلط لا باللغة ولا بالمنطق ، ولكنه يمس كليهما ، وعلم الشاعرية يسمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهذا القانون حين نعزل فى كل أداة القوانين التى تعد خروجا على القانون العام ، ولأن هذه الدراسة هى دراسة للأشكال غير الطبيعية فى اللغة فإنها يمكن أن تسمح لنا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشكال الطبيعية .

* * *

الباب الثانى

المستوى الصوتى : نظم الشعر

١ - الــوزن :

ما زال يشيع فى أيامنا وحتى فى أوساط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر ، وهو خطأ ينبغى رفضه والاحتراس منه . لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع فى الخطأ المضاد كما يفعا أولئك الذين يرون فى الوزن زينة لا فائدة لها أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعرى ، فالوزن ليس ملبسا يغلف ، دون ضرورة ، لغة يتحدد قدرها الشعرى على مستوى آخر ، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر ، فرغم نجاحها الذى لاخلاف عليه ظلت فى أدبنا ظاهرة استثنائية . كتب بودلير : « من منا الذى لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعرى ، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية ، طبعا غير متصلب لكى يتوافق مع الحركات الغنائية للروح ، ومع تموج أحلام اليقظة ، ورجفات الوعى ؟ ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب « قصائد نثرية صغيرة » التى تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب « أزهار الشر » وبرغم التنقيحات العميقة التى عرفتها قصيدة النثر طوال تاريخها ، فإن « قصيدة الشعر » ظلت حتى يومنا المركب الطبيعى للشعر ، وينبغى الاعتقاد بأنها أداة فعالة له .

والتصوران السابقان - كما يحدث غالبا - محقان فيما يثبتانه ، مخطئان فيما ينفيانه ، ذلك أن الوزن فى الواقع ليس هو الشعر ، وليس قيدا يحد منه ، لأن حدث « التشعير » يتم على مستويين فى اللغة ، صوتى ومعنوى ، والمستوى المعنوى دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية ، فى حين أن الشعر الحرفى (المعتمد على تناسق الكلمات فقط)

Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية ، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن ، ولكن لماذا يستغنى عنه ؟ ان فنا كاملا ينبغى أن يستخدم كل روافد أدواته ، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتى من لغة الشعر فانها تبدو دائما كالشعر الابتر . إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ، وينبغى أن ندرسه على أنه كذلك . ينبغى أن نحدد هنا ، أننا عندما نصنف الوزن فى المستوى الصوتى ، فاننا لا نقع فى الخطأ الجوهرى الذى أشرنا اليه من قبل ، فالوزن كما سنرى لا وجود له الا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت ، وهو اذن بناء صوتى - معنوى ، ومن هنا فإنه أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التى تصنف فى المستوى المعنوى فقط . مقتضيات التحليل إذن تقتضى تصنيف الوزن (هنا) ومع ذلك سوف نرى أن الوزن فى عميق بنائه « صورة » مشابهة للوسائل الأخرى . فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد الا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين . إن معالجة الوزن كظاهرة صوتية منعزلة تجىء فى مواجهة الشاعرية هو السبب الذى ترجع إليه كل المشاكل فى هذه القضية ، وإذا تفحصنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالاحباط ، ونتساءل هل يوجد حقيقة شىء يسمى الوزن .

فإذا أخذنا فى الاعتبار بصفة عامة العلاقة (صوت - معنى) فسوف نرى هذه المشاكل تتضاءل إن لم تختف ، وفى الوقت ذاته سوف تجد بعض المسائل غير المعللة حتى الآن ، مثل قضايا الترقيم ، تسويغاتها .

ما هو الوزن فى الشعر الفرنسى ؟ سؤال يبدو فى الظاهر ساذجا ، فالوزن يخضع لقواعد تقليدية ، وهذه القواعد تعطيه سلفا تعريفه .

كل وزن هو « دائرى » فى مواجهة النثر الذى هو « امتدادى » ، الوزن يدور دائما حول نفسه ، لقد قدم جيرارد هوبكن Gerard Hopkins هذا التعريف للوزن الذى أخذه عنه جاكوبسون(1) : « مقال يردد بصفة كلية او جزئية نفس الصور الصوتية » . و « الدائرية » تبنى على عناصر صوتية تتغير من لغة إلى أخرى ، وفى الفرنسية كما هو معروف تعتمد على « المقطعية »

---

(1) Essais. p. 221.

أو تكرار عدد متساو من المقاطع ، وحيث أن كل المقاطع متساوية فسوف يسمى كلاما موزونا كل كلام يمكن تجزئته إلى وحدات معدودة ، على الأقل وحدتين وحدتين ، يتساوى فيها عدد المقاطع ، ويضاف إليه التطابق ، بين وحدتين وحدتين على الأقل فى الصوت الأخير أو القافية ، ولنقل أن الشعر الفرنسى هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصوت .

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود إليها بالتفصيل ، وسنرى أن كثيرا من علماء الأصوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه . وسنكتفى الآن بأن نعارضه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المُعرَّف وإلا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهذا التعريف لا ينطبق إلا على الوزن التقليدى ، لكن ما هو الشأن بالنسبة « للوزن الحر » أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية ؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صفة الوزن ؟

ان وسيلة كهذه لا ينبغى أن توجد فى منهج علمى ، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملاحظة ، نعتقد أن من الفائدة المنهجية أن نعيد صياغة التعريف بدلا من أن نقْصى الحالات التى لا تتفق معه .

ان الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudel او سان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال ، يستخدمون هذا الوزن ، وأن الشعر الفرنسى الحديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصيدته « المدينة » :

كنت أبدع ذلك الشعر الذى لا بحر له ولا قافية

هل نسلبه نحن الحق فى أن يسمى « شعرا » مالا بحر له ولا قافية ؟ لا . أو على الأقل « ليس مسبقا » وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد تعريفا يغطى فى وقت واحد الوزن التقليدى والوزن الحر .

خاصية أو خواص التعريف لابد أن تنطبق على كل ما يسمى بالوزن ، وأن تنطبق عليه وحده ، وهذا يعنى أنه لا ينبغى ـ ما أمكن ذلك ـ أن توجد هذه الخصائص فيما يسمى بالنثر ، ولهذا فإن الايقاع المبنى على « الفكر

الزمنى » (فى تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه . ذلك أن الايقاع يوجد فى النثر . وبين النثر الايقاعى والوزن الايقاعى لا يوجد أى فرق على الاطلاق ، بل ربما كان الايقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منه عند كلوديل (الشاعر) حيث الايقاع ضعيف غالبا . وهذا لا يعنى على الاطلاق أننا ننازع فى وجود وأهمية الايقاع الرتمى فى الشعر ، بل أن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى .

لكننا نود فى البداية أن ندقق إلى أبعد مدى وأن نجد ـ إذا أمكن ـ خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر) ولا تظهر عند بوسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات منهج ايجابى دقيق ـ نود أن توجد هذه الخاصة فى الانتاج المكتوب فقط .

الشعر فى الحقيقة كتب لكى يلقى ، لكن كل القصائد لا تقال بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع فى الغالب ، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت . من أين يأتى اختلافهم ؟ الاجابة سهلة . أن الشعراء لم يسجلوا على الاطلاق فى « دفاترهم » أقل اشارة إلى هذا الموضوع ، وفيما يتصل بالايقاع على وجه الخصوص ، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر ، ولكن الشعراء لم يفعلوا هذا اطلاقا ، وإذا أراد الباحث أن يحدد نفسه فى المعطيات الموضوعية التى لا خلاف عليها ، فينبغى أن يقتصر على ما حدده الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب ، وإذن فإن المعطيات الخطية هى التى نأمل أن نجد فيها الخاصة المطلوبة .

وإذن فإن تعريفنا ، على الاجمال ، ينبغى أن يستجيب لثلاثة شروط :

١ ـ أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حر .
٢ ـ الا ينطبق على أى لون من ألوان النثر .
٣ ـ أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية .

هل توجد اذن خاصة قابلة للاستجابة لهذه الشروط الثلاثة ؟ نعم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع d´ecoupage المقال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصة المميزة التى نبحث عنها .

* * *

عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة « الطباعة » فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر ، وكل بيت ينفصل عن البيت التالى له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ هو رمز (خطى) للوقف أو الصمت ، رمز طبيعى أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت ، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف ، وهو اهمال مدهش إذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم ، لكن أى واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدى إلى أول السطر بعد كل بيت .

والوقف فى الأصل هو توقف للصوت ، ضرورى لكى يتنفس المتكلم ، فهو فى ذاته اذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن « المقال » لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية .

كتب دى سوسير « أن السلسلة الصوتية هى أولا شىء ممتد . وإذا اعتبرت فى ذاتها فانها ليست الا خطا لا تلمح الاذن فيه أى تقسيم كاف أو محدد »[1] وفهم المقال أولا يقتضى تقسيمه ، أى ملاحظة علاقات « التشابك » المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك يعد فى وقت واحد منطقيا ونحويا ويقسم المقال إلى أجزاء مترابطة : أبواب ، فصول ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت ، فإذا كان التقسيم معنويا فإنه يضاف أنَّ حدوده صوتية ، والمتكلم يجد أن من الطبيعى أن يوقع توقف الصوت على توقف المعنى ، وبهذا يأخذ الوقف معنى محددا ، أنه يشير إلى الاستقلال المعنوى لوحدات يحدها .

وهكذا فإن التقسيم المعنوى يزدوج من خلال تقسيم صوتى مواز ، ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع فى اللغة تحت اسم « الاطناب Redondance » فاللغة هنا تقيم دائما أو غالبا ضعف ما تريد أن تفهمه .

وبنفس الطريقة فإنه يمكن أن يقال أن كل مشهد يقسم مرتين ، مرة من خلال المعنى ومرة من خلال الصوت ، هكذا لو أخذنا مشهد « الجو جميل ـ سأخرج » فإنه قابل للتقسيم إلى مجموعتين متميزتين فى نفس الوقت ، من

(1) Cours de Linguistique général. 5e. ed. Paris P. 15,

خلال الصوت المتمثل فى الوقف بين المجموعتين ، ومن خلال المعنى الذى يتأثر – على الأقل فى مشهد بسيط هكذا – من اختلال التقسيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالى :

« الجو جميل ساخرج »

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموعتين المنفصلتين – مجموعة « الجو جميل » ومجموعة « سأخرج » .

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغوى يسهل من خلال اتفاق نوعى التقسيم وإذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة « الدراسات النفسية الشكل » فلنتكلم عن « شكل قوى » فى حالة ما إذا كان نوعا التقسيم يعملان فى اتجاه واحد و « شكل ضعيف » فى حالة ما إذا كان أحدهما يعمل ضد الآخر .

فى « المقال » العادى يكون مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلا قويا ، ويتمثل توازى الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واستقلال الوحدات المؤلفة للمقال هو فى الواقع استقلال نسبى ، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات ، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال ، فعلى مستوى الجملة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى ، لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل « علاقات الترقيم » مهمة التعبير عن هذه العلاقات ، وفى اللغة الفرنسية يوجد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة ، وهما العلامتان اللتان سماهما داموريت Bamourette علامات « وقفية »[1] . ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف ، ما دامت كل مساحة بيضاء (فى الصفحة) تؤدى نفس الوظيفة ، لكنهما ترمزان إلى فاصل نفسى وتركيبى فى وقت واحد ، وبين العلامتين يوجد تدرج ، فالنقطة تشير إلى نهاية الجملة أى إلى مجمل يمكن أن يوجد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا فى ذاته ، أما الفاصلة فانها تفصل بين

---

(١) فى مواجهة علامات أخرى هى « العلامات التنغيمية » مثل علامات الاستفهام والتعجب .. الخ .
Traité moderne de Ponctuation, Paris 1939. P. 10.

مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة ، لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبي ، والفاصلة كما يقول داموريت « تقدم لنا وقفات قصيرة ، تفصل داخل جملة واحدة ، عناصر معينة ، يربط بينها جميعا وبين الهدف رابط لين »[٢] .

هذا إذن هو نظام ترتيب « المقال » السائد فى النثر ، والآن ما هو الشأن بالنسبة للغة الموزونة ؟ لنأخذ فى الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟ الخريف
كان يُطير السمان عبر الريح الواهنة

Souvenir, Souvenir, que me veux - tu ? l`automne
Faisait voler La grive `a travers l`air atone.

(فيرلين)

بين البيتين توجد وقفة تسمى « الوقفة العروضية » لأن وظيفتها الاشارة إلى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى ، وإذن فالوقف هنا ليست له قيمة معنوية ، أنه يفصل فى الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد . المبتدأ (الخريف) والخبر الفعلى (كان يُطير) . لكن كيف نفرق بين الوقف العروضى والوقف المعنوى ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصمتين ومن هنا فانه ينبغى أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحدة ، صوتية أو عروضية أو الاثنان معا ، وعلى أى حال فإن البناء العروضى والمعنوى للأبيات تم اختراقه بالصمت من خلال ثلاث مجموعات :

- ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى .
- الخريف .
- كان يُطير السمان عبر الرياح الواهنة .

معنا أذن ثلاثة أبيات وثلاث جمل ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الحقيقة الا بيتان وجملتان .

---

(١) المرجع السابق ص ١٢ .

ولتلافى هذا ، فإن الأبيات لها الخيار بين امكانيتين : أما أن تتجاهل الوقف العروضى ، أو أن تلغى الوقف المعنوى ، ولنختبر الامكانيتين الواحدة بعد الأخرى .

فى الحالة الأولى ، سوف يتفق الالقاء مع المعنى ، ويجعل الوقف بعد ماذا تريدين منى ؟ ويربط دون انقطاع « الخريف » مع « كان يُطير » .

ذكريات ، ذكريات ، ماذا تريدين منى ؟

الخريف كان يطرى السمان عبر الرياح الواهنة

وهنا يراعى الالقاء المعنى لكنه يتجاهل البيت ، وإذ يغفل هذا فإنه يخالف مبدأ أشار إليه جرامون Grammont حين قال : « إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذى ينتصر ، وينبغى أن تخضع الجملة لمتطلباته ، وكل بيت بلا استثناء نعقبه وقفة طويلة إلى حد ما »(1) وفى الحقيقة فإن الحس الجيد البسيط يقول : أنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن ، ومن ثم فإن الالقاء بالطريقة التى أشرنا إليها غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغى أن يستبعد كلية .

تبقى إذن الامكانية الثانية : الغاء الوقف المعنوى ، والقاء البيت على النحو التالى :

ذكريات ذكريات ماذا تريدين منى الخريف

كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهذا الالقاء يمكن أن يبدو شاذا ، فتجاها علامة الاستفهام يضعف بناء العبارة ، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتى ليست لها بها أى علاقة تركيبية ، وعلى العكس فانها تفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية . وإذن فان هنا لونا من انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة .

---

(1) Le vers Franjais. Paris. 1954. P. 35.

واللجوء ـ من أجل تسجيل هذا النوع من الالغاء ـ إلى الغاء علامات الترقيم ، موقف ذو دلالة قوية ، ونحن إذ نفعل هذا فإننا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد أراد البعض أن يرى فى رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال ، ونحن نرتاب فى تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع . لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعرى والتركيبى صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته ، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى وحين نريد انقاذ البحر فلابد من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب ، لكن علينا الا نتعجل ، ويكفى فى هذه اللحظة أن نضيف إلى « ملف » بحث الشعر ، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذى تستحقه .

لقد فسر ابولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : « يبدو لى أن الترقيم يثقل بدرجة ملحوظة تحليق القصيدة ، تلك التى تتابع (بدونه) فى انطلاقة واحدة رحلتها المجنحة ، وبالطبع فإن الفهم لا يتحقق ، ولكن ليس لذلك أية أهمية » .

هكذا تبعا لأبولينير : يَتَّسِمُ الشعر الخالى من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أى أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذى يتطلبه المعنى ، ولنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصيح أصيح شفتك هى الكأس التى
شربت منها الحب الطويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta l´evre est Le verre oû
J'ai bu le Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا الا على النحو الذى كتبنا عليه ، حين يأتى الوقف العروضى بعد « الكأس التى » أى بين البيتين ، وعلى العكس لا يأتى الوقف بين « أصيح » و « شفتك » أى بين الجملتين ، وهكذا يبدو أن الوزن فى هذين المثالين يأخذ الاتجاه المضاد لقاعدة المقال العادى : فهو يضع الوقف حيث يرفض المعنى ، ولا يضعه حيث يقتضيه .

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصا يعرف باسم « التضمين » والتضمين هو الجملة التي تنتهى فى وسط البيت ، وهذه الطريقة كما هو معروف كانت محظورة فى القرن السابع عشر مع أنها كانت مستعملة فى القرن السابق عليه .

كتب رونسار Ronsard فى مقدمة « الثريا » « كنت فى شبابى أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيدا فى شعرنا ، ولكنى غيرت رأيى بعد قراءاتى للأشعار اليونانية والرومانية » ولكن أخيرا جاء مالرب Malherbe ومعه كما يقول بواللو Boilleau :

لم يعد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل وأحيانا يظهر بطريقة مطردة ، مثلا عند مالرميه فى l'hérodiade لكن القضية الرئيسية ليست هنا ، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس الا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيات .

هذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامى الوقف الغامضين ، ولكى يزول هذا التنافس نهائيا فلابد من مطابقة تامة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة تتحقق فيها هذه المطابقة .

لنأخذ هذين البيتين المشهورين :

أريان ، يا شقيقتى ، من أى حب جريح
مت على الشواطىء التى تركت عليها

Arian, ma Saeur de quel amour blessée
Vous mourutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الأول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متساوية عبر عنها بالفاصلة ، وكل واحدة منها تقع مطابقة لوقف نغمى ، ويبدو اذن أن المطابقة موجودة هنا ، لكن لنعيد النظر فإن الوقفات النغمية الثلاث ليست متساوية ، فالأول يمثل نهاية تفعلية ، والثانى نهاية شطر ، والثالث نهاية بيت ، فمعنا اذن وقفات معنوية متساوية تقابلها وقفات نغمية غير متساوية ، ويأتى العكس فى البيت

الثانى ، حيث لا تتميز الوقفات النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية .

إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافى التضمين أى تلافى الوقف القوى فى وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بانهاء البيت بوقفة معنوية أى بنقطة أو فاصلة ، وهم اذ يفعلون هذا فانهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلابد من موازاة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالى :

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (أو فاصلة) .
آخر التفعلية = نهاية محور الجملة الفرعية .

وإذا أخذنا فى الاعتبار نهايات الأبيات فقط فإننا نلاحظ عند الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التى تشيع بها النقط ، وهذا يكفى لابعاد فكرة الموازاة .

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتفننهم فى انهاء الأبيات بعلامات ترقيم انما قللوا صراع الوزن والتركيب ، لكن ينبغى أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائما هذه القاعدة ، كما ستظهر لنا الاحصاءات ذلك قريبا ، وعلى سبيل المثال

منذ أن أرسلت الآلهة على هذا الشاطىء
ابنة مينو وبازيفا

Depuis que sur cer bords les Dieux out envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ أن نهاية البيت الأول ليست فيها علامة ترقيم وبالتالى فان الوقف النغمى القوى لا يقابله وقف معنوى ، والالقاء اذن يقود إلى نوع من الصمت لا يريده المعنى . غياب علامة الترقيم اذن فى نهاية البيت يمثل ظاهرة لقطع التوازى بين الصوت والمعنى ، وهو تواز يؤكد فى العادة البناء القوى للمقال وهذه الحقيقة تسمح لنا بايراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خلال تاريخه .

وهذه المقارنة سوف نجربها من خلال وجهتي نظر : محدودة وموسعة . العبارة هي كُلٌ - تركيبي ، لكن هذه الكلية عضوية أي أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات ، وفروع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هي التحديد الصارم للوحدات المكونة للعبارة ، ولن ندخل في تفاصيل هذه القضية التي يظل باب النقاش حولها مفتوحا ، لكن ما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبي له درجات مختلفة ، وهذا يعني أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه في الشعر قابل لأن يحتل أيضا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضي في آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن اذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب في فترات مختلفة للشعر الفرنسي .

ومن هذه الزاوية فإن تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهذه الظاهرة فمن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية إلى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائما درجة اكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتحام التركيبي .

عند الكلاسيكيين ، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم فإنه يخترق درجة ضعيفة نسبيا من الالتحام التركيبي ، فهو اما أن يفرق بين جملتين فرعيتين منفصلتين بحرف عطف :

عيناى يخطفهما ضوء النهار الذى أراه
وركبتاى المضطربتان تختفيان تحتى

أو بين الجملة الرئيسية والجملة التابعة :

سألت عن « تيبى » سكان هذه الشواطىء
حيث نرى « الأكرون » يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة :

مع أى أمل جديد ، في أى مناخ سعيد
تعتقد اكتشاف آثار اقدامها ؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما فى البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين « أرسلت الآلهة » وبين المفعول « ابنة مينون » .

لكن لا نرى أبدا فى الشعر الكلاسيكى حدود البيت تخترق بناء مجموعة تركيبية واحدة ، أى مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوى ، انما يحدث هذا مع الرومانتيكية حيث نرى حدود البيت تخترق أعلى درجات التلاحم التركيبى صلابة .

هكذا مثلا يقول هيجون :

كما لو كنا نرى وقفات المسافر
الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصفة والموصوف أى بين وحدتين شديدتى التلاحم ومع ذلك فإن الفصل هنا يتعلق بكلمتين معجميتين ، أى بوحدتين لكل منهما لون من الاستقلال اللغوى ، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات) مثل حروف الجر والعطف ، هى كلمات خالية ، ولا يمكن بأى حال أن تنفصل عن الكلمة المتعلقة بها ، لكن الرمزيين لم يترددوا فى أن يختموا البيت بكلمات من هذا النوع مثلا .

قدماه فى سيف الغراب ينام ، مبتسما مثل
ابتسامة طفل مريض

(رامبو)

أما فرلين فقد فصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة :

وذهبت
فى الريح السيئة
التى تحملنى
من هنا إلى هناك
مثل الـ
ورقة الميتة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف « أل » والكلمة المعرفة « ورقة » والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفية واحدة(١) .

وأخيرا يقول أراجون :

وكنت أصيح أصيح عيناى اللتان أحبهما اين أَنْتُ

ما أين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسة ، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثانى بين جمل مختلفة ، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها ، نصل هنا إلى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة(٢) .

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة(٣) ، وفى سبيل هذا الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية : بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية ، وبما أنها الوحيدة التى لابد أن تلاحظ فى كل الحالات ، فانه ينبغى إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب ، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية ، أى مع « نقطة » أو على الأقل مع « فاصلة » وينبغى إذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة ، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم .

---

(١) يورد المؤلف هنا مثالا أخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل L. Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة .

(٢) الشاعر الانجليزى ديلون توماس تجاوز هذه الحدود ، حين كتب كلمة So
F
T هكذا .

(٣) ويبدو هذه المرة أنه لا يمكن الذهاب الى أبعد من هذا .

. . . .

(*) الظاهرة التي يشير اليها المؤلف وهى ظاهرة التضمين وتطورها لم تلق دراسة كافية فى الشعر العربي باعتبارها عنصرا متطورا فى بناء لغة الشعر . والحقائق التطورية التى اهتدى اليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسى والتى تتلخص فى ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللغة الشعرية للتلاحم الطبيعى الذى يوجد فى الجملة النثرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو مستوى التركيب النحوى ، هذه الحقائق يمكن أن تلتقى فى عمومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربى ايضا من هذه الزاوية . ومع أن هذه القضية تحتاج كما قلت إلى دراسة مفصلة ، فأننى سوف أكتفي فى هذا المقام بالاشارة إلى بعض الخطوط العريضة التى تربطها بقضية البناء الشعرى التى يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربى هى الاستقلال المعنوى لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للترديد وحده غير مفتقر فى معناه النحوى إلى البيت السابق أو اللاحق . وهذه السمة كانت تتمشى مع ما عرف بمبدأ « وحدة البيت » وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع الاستشهاد بالشعر ، سواء على المستوى المعنوى فى شعر الحكمة مثلا . أو على المستوى اللفظى فى مجال الاستشهاد على النموذج اللغوى ، وهى ظواهر تميل غالبا إلى اقتناص البيت المفرد المتكامل .

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها . ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلى والاسلامى والأموى تلجأ إلى التضمين ، ويكتمل معنى البيت التركيبى والنحوى فى البيت التالى له ومن أمثلة ذلك ما روى من قول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجفان على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ انى
شهدت لهم مواطن صادقات ... شهدن لهم بصدق الود منى

فقد وردت جملة « انى شهدت لهم مواطن صادقات » موزعة بين البيتين .. فجاءت أن واسمها بى بيت وخبرها فى بيت تال .

وكذلك قول زهير بن أبى سلمى :

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله ... رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما ... على كل حال من سحيل ومبرم

. . . .

فقد وردت كذلك جملة : « اقسمت بالبيت يمينا » موزعة بين بيتين متتالين وجد المسند والمسند اليه فى أولهما والمكمل فى ثانيهما .

وكذلك ما ينسب إلى مجنون ليلى من قوله :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

فان جملة « كأن القلب قطاة » جاءت كذلك موزعة بين البيتين .

ثالثا : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون فى العصر العباسى الأول ومع تعقد وتنوع أغراض الشعر ، بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الذى يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التى اشار لها جون كوين ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر ، وهنالك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو الدمنهورى فى كتابه « المختصر الشافى على متن الكافى فى العروض والقوافى » أثناء حديثه عن التضمين ، وتبدو ذات مغزى هنا ، حيث يقول : « والتضمين ـ مغتفر للمولدين » (ص ٢٨ من كتاب الوافى فى العروض والقوافى تحقيق الحسانى عبد الله) .

بل أن هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتى الشعرى كان يبدو أحيانا تعمدا ، ويتم اللجوء اليه كلون من الترويض ، وتحدى القاعدة التقليدية .

ويتضح هذا جيدا فى مقطع شعرى يرد فى ديوان أبى العتاهية ، ويتكون من ستة ابيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الاشطر أيضا ، يقول :

يا ذا الذى فى الحب يلحى أما والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما لمت على الحب فذرنى وما
أطلب انى لست أدرى بما قتلت الا أننى بينما
أنا بباب القصر فى بعض ما أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزال بسهام فما اخطا سهماه ولكنما
عيناه سهمان لى كلما أراد قتلى بهما سلما

وواضح أن ابا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقا جديدا محل مذاق قديم وان يشعر بامكانية كسر القاعدة القديمة أو تخطيها والمحافظة على أن يوفر اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمى أو على مستوى تعدد درجات المتعة الشعرية بدونها ، على انه اذا نظر إلى تجربة أبى العتاهية من ناحية تركيبه لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم فى الجملة ، تظل التجربة ـ على عكس ما يوحى به ظاهرها محدودة ، فالحالات الاحدى عشرة للاختراق هنا ، إذا ادخلنا التضمين على مستوى الشطرات ، تتم فى مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمى شبه غزال) .

. . . .

رابعا : مع العصر الحديث فى الشعر ، اتسعت ظاهرة التضمين اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمى أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة ، وإذا أخذنا على سبيل المثال شاعرا رائدا مثل خليل مطران الذى طبع الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسين موقفا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبى ، مثل الفصل بين الفعل والفاعل فى بيت والمفعول به فى بيت آخر كقوله :

بل حبتين بزهرة نمتا وتساقتا لما تعاشقنا
نار الغرام مع الندى العذب

أو بين الفعل فى بيت والفاعل فى بيت آخر كقوله :

لا شىء بعد الحب يطمعنا لا نبتغى أمرا فيوجعنا
إخفاقنا فى المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر ليلى الخوف ثم تحولا إلى غيرة ، والغيرة انقلبت إلى
غرام فما تلوى على أحد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والصلة ومن اللافت للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شيوعا فى الشعر القصصى منه فى القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء .

خامسا : مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة فى المجزوءات أو السادسة أو الثامنة فى الأبحر التامة ، ومن ثم يضطر إلى التضمين فى البيت التالى عندما لا يكتمل المعنى له . بل أصبح فى امكانه أن يمتد « بالسطر » الشعرى ، العدد الذى يريده من التفعيلات وكان من المنطقى أن تختفى ظاهرة التضمين فى هذا اللون من الشعر ، ولكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء وأصبحنا نلتقى بالأبيات المدورة ، وهى تلك الأبيات التى لا تمثل فيها نهاية « السطر » الشعرى ، نهاية لتفعيله ، وإنما تمتد التفعيلة غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة فى أول السطر التالى ، وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى « بيت » .

ونستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى شعر الأجيال التى تعاقبت فى انتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينات حتى الآن وفى انتظار أن نتم دراسة مفصلة حول هذه القضية ، سوف نكتفى الآن

. . . .

بالاشارة إلى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمي كل واحد منهم إلى جيل مختلف زمنيا فى اطار « عصر الشعر الحر » .

من الجيل الأول نختار « بدر شاكر السياب » حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول فى قصيدة عنوانها « عكاز فى الجحيم » .

١ ـ لو كان الدرب إلى القبر .
٢ ـ الظلمة والدود الفراس بألف فم .
٣ يمتد أمامي فى اقصى أركان الدنيا .. فى بحر .
٤ ـ أو واد اظلم أو جبل عـال .
٥ ـ لسعيت إليه على رأسي أو هدبي أو ظهري .
٦ ـ وشققت إلى سفر دربي ودحوت الأبواب السودا .
٧ ـ وصرخت بوجه موكلها .
٨ ـ لم تترك بابك مسدودا .
٩ ـ ولتدع شياطين النار .
١٠ ـ تقتص من الجسد الهاري .
١١ ـ تقتص من الجرح العاري .
١٢ ـ ولتأت صقورك تفترس العينين وتنتهش القلبا .
١٣ ـ فهنا لا يشمت بي جاري .

فالقصيدة قائمة على بحر المتدارك « فاعلن » والشاعر يكرر فى كل سطر عددا متفاوتا من التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة لا بنهاية المعنى ولا بنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعاني والتفعيلات فى الأسطر المتتالية ، وإذا أخذنا مثلا حدود جملة نحوية وردت فى صدر هذا المقطع وهى جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول (كان) والسطر الثالث (يمتد) وأن فعل جوابها يقع فى السطر (الخامس) وإذا قسنا مسافة التفعيلات التى تغطى سطور جملة الشرط لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى فى البناء التقليدى لبحر المتدارك (الذى يستلزم الوقوف الصوتى والمعنوى مرة على الأقل كل ثماني تفعيلات) كان ينبغى أن يتوافر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنويا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية فى الشعر العربي عن الدوافع الحقيقية ، والنابعة من طبيعة بناء الجملة الشعرية ، والتى جعلت الشاعر يغير ـ اختيارا ـ قاعدة التوازى الصوتى ـ المعنوى ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالزام من نظام التكرار العددى لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقية لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لكى يبنى جملته على هذا النحو يضحى بهذه القواعد ، أم أن الأمر لا يتجاوز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود أو فى المخالفة الشكلية ؟

• • • • • • • • • •

إذا أخذنا نموذجا من الجيل الثانى من « الشعر الحر » واختبار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثالا من الشاعر فاروق شوشة ، فى قصيدته « قطار الجنوب » يقول :

١ ـ فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار .
٢ ـ ويقلع برق انخطاف .
٣ ـ تستطيل المسافة بين المودع والمترجل .
٤ ـ بين المغامر والمتوجس .
٥ ـ بين الشجاع المحاذر والفر .. ذاك الذى لا يخاف .
٦ ـ والصبايا افترشن المســاء .
٧ ـ وأشعلت أشواقهن دخانا صعد .
٨ ـ جئن ، هيأن كنز الصدور الخبىء .
٩ ـ لحـلم جرىء تدثرنه .
١٠ ـ ولوعد تنظــرنه .
١١ ـ وليــال مجهزة للقطاف .
١٢ ـ يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صبوات المدى
١٣ ـ طائرا بالرشـد
١٤ ـ لا الوجوه الحبيبة عادت
١٥ ـ ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد
١٦ ـ الصــبايا احتشـدن .
١٧ ـ انتظـرن
١٨ ـ انطفــأن
١٩ ـ واوشــكن يبكين
٢٠ ـ أوشــكن يرحلن
٢١ ـ مازال خيط رفيع
٢٢ ـ وصــبر وجيــع
٢٣ ـ ودائرة من شــعاع بعيـد
٢٤ ـ يلوح فيهـا ولـد !

وظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ، فخلال هذه الأسطر الأربعة والعشرين لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها الا فى نحو عشرة فقط ، وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفاعل وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازى التقليدية فيها فى نحو خمسة فقط وهو ما يمثل حوالى ٢٥٪ وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام القافية (الاختيارى) فى القصيدة ، حسب ما تم التعارف عليه فى

• • • • • • • • • •

الشعر الحر ، فالسطر الثانى « ويقلع برق انخطاف » ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة ، أما السطر السابع (واشعلن أشواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) وكذلك مع السطر الخامس عشر (فى عيون البلد) والسطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) وهى جميعا تنتهى إلى نفس الظاهرة . ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ، ولا السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذا هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

فاذا انتقلنا إلى الجيل الثالث فى الشعر الحر نستطيع أن نختار نموذجا للشاعر حامد طاهر .

يقول فى قصيدة بعنوان « من السجلات العسكرية » :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيد ..
وانت منكفىء .. تعد رصاص مدفعك العنيد ..
وقد تألق فى محاجرك ابريق البريق ..
واطرقت انفاسك المتلاحقات إلى المدى ..
تشتم رائحة العدو ..
وتستشيط اسى إذا مر المساء بغير زاد ..
ويمر قائدك الحبيب عليك تسأله ..
متى تتحركون ؟
وانت نار للجواب ..
فلا يجيبك منه غير أشارة خرساء تعلن الانتظار ..
« الا هلاكا لانتظارك » ..
ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت ..

، ففى المقطع الأول لا ينتهى البيت العروضى الطويل الا فى نهاية الشطر الرابع وفى خلال الأسطر الثلاثة الأولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيلة ، أما فى المقطع الثانى فان « البيت » المدور الطويل يستمر ستة اسطر . يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيلة .

ان هذا العرض الموجز السريع لظاهرة « التضمين » فى الشعر العربى ، يؤكد صدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى أن خط سير التطور العام فى الشعر واحد حتى وان اختلفت اللغات والظروف الدافعة إلى هذا التطور . (المترجم)

لقد أخذنا إذن بالمصادفة ، عينة من مائة بيت ، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات ، عند الشعراء التسعة الآتين :

٣ كلاسيكيين ، كورنى ، راسين ، موليير .

٣ رومانتيكيين ، لامارتين ، هيجو ، فينى .

٣ رمزيين ، رامبو ، فيرلين ، مالارميه .

والنتيجة الاحصائية نبينها فى الجدول التالى :

الجدول رقم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العـدد	المجموع	المتوسط
كورنى	١٢	٣٣	١١٪
راسين	١١		
موليير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	١٩٪
هيجو	١٥		
فينى	٢٤		
رامبو	٢٩	١١٧	٣٩٪
فيرلين	٣٦		
مالارميه	٥٢		

حساب س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ ـ كلاسيكيين	٠,١٦	٣,٣٢	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ ـ رومانتيكيين	١,٩٣	٣,٣٢	١٠٪	غير ذى دلالة
٣ ـ رمزيين	٢٢,٥٥	٦,٤٤	٠,٠١	ذو دلالة
كلاسيكيين ـ رومانتيكيين	١٣,٢٢	٤,٨٧	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين ـ رمزيين	٢٢,٥٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

(١) اتبعنا فى الاحصاء طريقة الآنسة باش (طبعت فى BLNOP رقم ١٩٥٧٠١ والأرقام السفلى تعطى قيمة N.R وللحصول على س يكفى الضرب فى ١,٣٨ .

كيف يمكن أن نفسر هذا الجدول :

الفرق كما يؤكده جدول حساب القيمة المجهولة س ذو دلالة هامة ، فهو يصعد من ١١٪ عند الكلاسيكيين إلى ١٩٪ عند الرومانتيكيين ويصل إلى ٣٩٪ عند الرمزيين ، وعند مالارميه وحده يصل المعدل إلى ٥٢٪ ، أى أن أكثر من نهايات نصف شعره غير متوافقة مع علامات الترقيم ، ويبدو أننا هنا أمام خط تطورى أمام قانون ذى نزعة معينة فى الشعر الفرنسى . ففى خلال هذه العصور الثلاثة من تاريخه ، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب فى اتجاه الخروج على قواعد التركيب .

ولنلاحظ مرة أخرى أن هذه الخاصية ليست صدفوية ، ومن المهم أن نلاحظ ان الكلاسيكيين والرومانتيكيين ، يشكلون ، كما تؤيد ذلك الاحصاءات ، عائلتين متجانستين ، وإذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فإن مسئولية ذلك راجعة إلى مالارميه وحده الذى قهر الوسائل سواء فى هذا المجال أو غيره ، لكن التجانس يوجد مع فرلين ومالارميه ، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصية كانت مهملة حتى الآن ، لكنها تظهر على وجه خاص إن الاختلاف ليس صدفويا ويبقى اذن البحث عن مدلوله .

ليس هناك شك فى أن الكلاسيكيين حاولوا ـ دون يصلوا ـ إلى الغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حاولوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر محددة وموسعة . ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هذا ؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشعر ، أم أن الشعر أكد بالتدرج طبيعته الخاصة ؟ هل الخروج عن قواعد التركيب هو مصادفة أو هو جوهر الكلام الموزون ؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثانى هو أن خاصية الخروج على قواعد التركيب هى الخاصية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التقليدى والشعر الحر وإذن فهى الخاصية الوحيدة « التعريفية » لأنها توجد فى كل أجزاء المعرف . لنلاحظ هذه الابيات لكلوديل .

لا

البحار ولا

السمك الذى سمك آخر على

وشك أن يأكله ، لكنه الشىء ذاته والبرميل كله

والوريد الحى ،

والماء نفسه والعناصر . اننى ألعب . اننى أتألق

نحن نرى هنا مرة أخرى أن نهاية البيت ونهاية الجملة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد فى أن يعبر إلى أول السطر بعد حرف النفى « لا » مع انه وضع فى البيت الأخير جملتين مستقلتين ، مع أن الشعر هنا حر لا يخضع لقيود البيت والقافية ، ولا يمكن اذن الاعتقاد بأن الوقف تابع لعدد المقاطع أو لمتطلبات القافية ، وقطع التوازى الصوتى / المعنوى فى هذه الحالة متعمد ، انه يمثل هدفا يبحث عنه لذاته واذن يمثل عنصرا ايجابيا فى الكلام المنظوم ، بل إن هذا العنصر هو الوحيد الذى يتحقق فى النظم فقط ، وما يسمى « بقصيدة النثر » لا يختلف فى الواقع عن الشعر الا من خلال مراعاته لقواعد الموازاة فى الوقف ، ولنأخذ على سبيل المثال أى مقطع من « قصائد نثرية قصيرة » لبودلير :

الانسان يمكن أن يكون شقيا ، لكن الفنان الذى تمزقه الرغبة سعيد

اننى استعين برسم تلك التى ظهرت لى مرات نادرة ، واختفت بسرعة خارقة كشىء جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلا ، كأنها اختفت منذ عهد بعيد وكل ما توحى به فهو ليلى وعميق .

عيناها مغارتان يتلألا منهما فى غير وضوح أسرار غامضة

ونظرتها تومق كالبرق ، انها فى قلب الظلمة

لماذا تسمى هذه القصيدة نثرا وقصيدة كلوديل شعرا ؟ وما هى ملامحهما المميزة ؟ فقط هذا الملمح . قصيدة بودلير تقف دائما على آخر الجملة

وتحترم التوازى بين البنائين الصوتى والمعنوى ، وهو ما لا يوجد فى قصيدة كلوديل .

وهنا اذن يكمن المعيار الوحيد الذى يفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر والخلاصة تفرض نفسها اذن : الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical وانما هو مخالفة . هذه القواعد antigrammatical انه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازى الصوت والمعنى التى تسود كل الوان النثر ، مجاوزة مطردة ومتعمدة ، ما دامت تتزايد فى مجرى العصور على الرغم من القواعد العروضية المشتركة (بين هذه العصور) وتظل باقية فى الشعر الحر على الرغم من سقوط هذه القواعد . ومن ناحية البنائية البحتة يمكن اذن تعريف الشعر تعريفا سلبيا بأن نقول : الشعر هو المضاد لتركيب العبارة antiphrase ما هى العبارة الحقيقية ؟ سؤال شديد الصعوبة ولم يتوقف الجدل حوله كما يدل على ذلك المائتا تعريف المختلفة للعبارة التى جمعها أ . ليرش E. Lerch ومع ذلك فإن اللغويين يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ - مستوى معنوى : يتفرع بدوره إلى :

(أ) تصور نفسى : العبارة هى الوحدة التى تقدم معنى كاملا فى ذاته ولقد أقر ج. أنطون بعد تحليل طويل تعريف هاس Haas التالى : « العبارة » هى الترابط اللغوى الممثل للمجموع .

(ب) مستوى قواعدى : العبارة هى مجموع الكلمات المتلاحمة من

التركيبية ولقد عرفها مارتينيه على النحو التالى « ملفوظ يتصل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط »(1)

ونظرية « الأشجار » Stemmas(1) التى تحدث عنها تسنير Tesniere جسدت هذه السلسلة من الاضافات المتدرجة التى تكون الوحدة التركيبية للعبارة .

٢ ـ مستوى صوتى : وتعرف العبارة هنا فى وقت واحد من خلال التنغيم والوقف لكن التنغيم متغير على حين أن الوقف ثابت ، فالعبارة الاستفهامية تنتهى بصوت صاعد ، والعبارة الاخبارية تنتهى بصوت هابط ، لكن لا مفر من أن تنتهى كلتاهما بوقف ، والاشارات النغمية هى فى نفس الوقت دائما اشارات وقفية .

ويمكن اذن فى النهاية أن نعطى للعبارة تعريفا مزدوجا ، من ناحية على أنها تقدم معنى كاملا ، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين ، والعبارة اذن تشكل وحدة من خلال الصوت ومن خلال المعنى ، لكن هذا التعريف المزدوج لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ضمنت اللغة موازاة دقيقة بين الأبنية الصوتية والمعنوية ، وهو إذن تعريف لا يصلح إلا للنثر ، أما فى الشعر فإن التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق .

---

(1) Eléments de linguistique génerale. Paris 1961.

* يشبه تسنير سلسلة العلاقات التى تحكم مفردات العبارة فيما بينها بنوع من الأشجار اسمه Stemma ، حيث يجىء المكمل دائما متعلقا بالمكمل (بفتح الميم) ويربطه اليه ، وهو يضع رسما يوضح فيه العلاقة بين أجزاء عبارة مثل « اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحدا » على النحو التالى :

يشـــــترى

اليـوم　　　　　　　　　　بـيير

ابن　　　　　　　　　　قطـارا

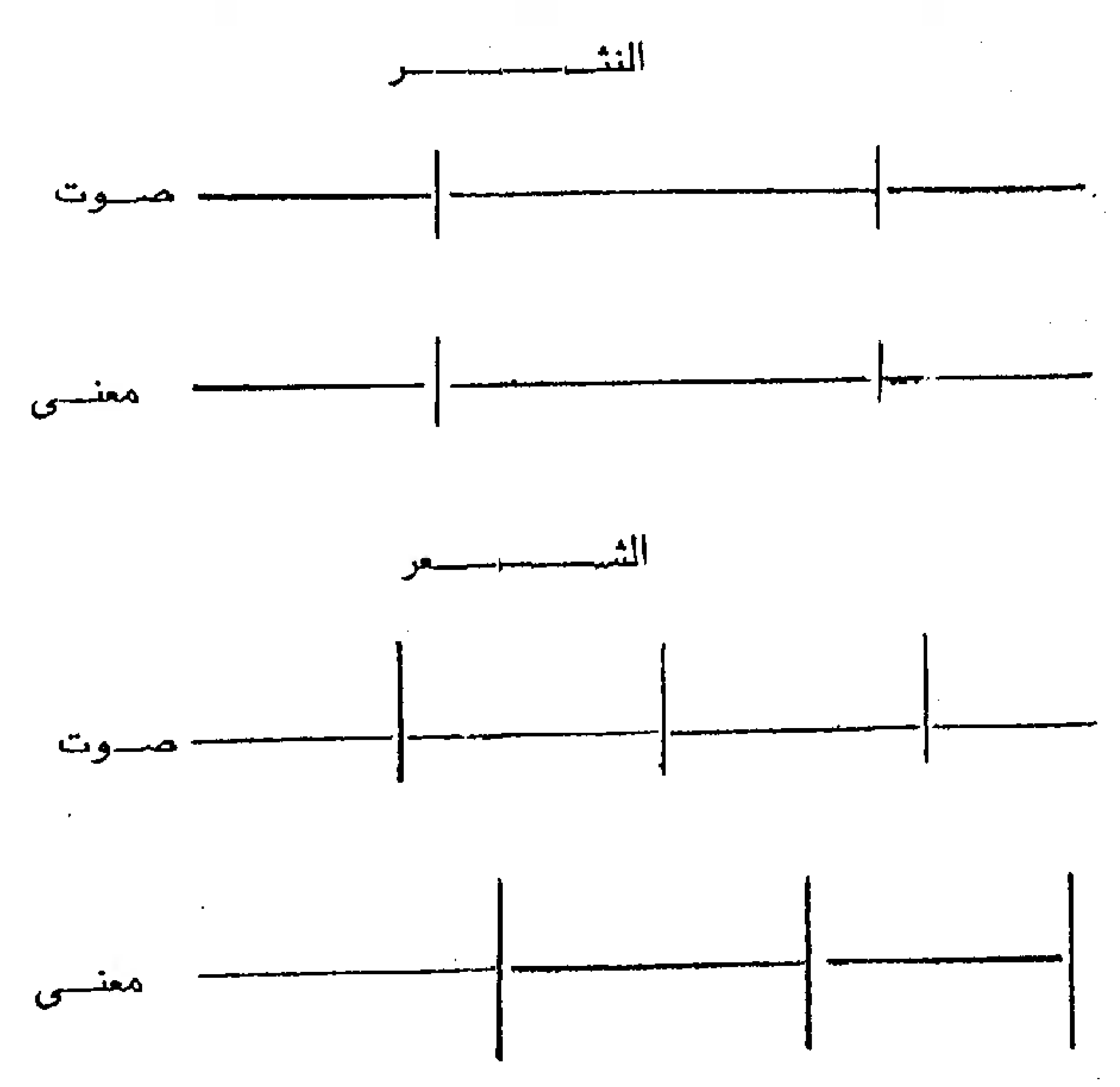
ـه

كهربائيا　　　　واحـدا

والمصطلح الأعلى الذى ليس مكملا لشىء ، والذى يستخدم كمفتاح لبقية العبارة هو الفعل انظر :

Dictionnaire eicyclopédique des science du langasger

لكى يكون التعريف صالحا للتطبيق ، ينبغى أن تسمح « السلسلة الكلامية » بأن تتجزأ على المستويين فى نفس المواضع ، وهذا هو ما يحدث فى النثر ، أما فى الشعر فإن الموازاة تنصرم ، فيحدث أن نجد معنى كاملا أى عبارة غير واقعة بين وقفين ، ووحدة واقعة بين وقفين أى بيتا ، دون أن تقدم معنى كاملا ، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية ، والوقفات من خلال خطوط راسية :



هكذا نرى الشعر يباعد بين عناصر البنائين (الصوتى والمعنوى) فى حين أن النثر يجمعهما ودون شك فإنه عندما يحمل رمزان معنى واحدا ، فإن واحدا منهما يبدو بلا فائدة ، لكن هذه اللافائدة أو الزيادة ليست فى الواقع

هكذا ـ غالباً ـ الا فى الظاهر ، فتقارب الرمزين يؤكد فى الواقع تأمين « التوصيل » ، ومن خلال الزيادة تسعى اللغة إلى تشييد أبنية قوية ، وهو هدف رئيسى للاستراتيجية اللغوية ، وهذا الهدف بالتحديد هو الذى يسعى « الوزن » إلى مخالفته ، وتتم الأمور كما لو كان الشاعر يسعى إلى اضعاف أبنية المقال ، كما لو كان هدفه النهائى هو « تشويش » الرسالة المراد توصيلها ، وهذا يقودنا إلى خلاصة متناقضة ، ففى الوقت الذى يعتبر فيه الشعر من الناحية التقليدية متضمنا شيئا زائدا (عن النثر) ننتهى نحن إلى اعتباره يتضمن شيئا ناقصا ، ويبدو لنا على أنه شيء سلبى خالص . أما أن هناك سلبية نسبية فهذا مؤكد ، وبين المستويين اللذين معنا هنا ، فإن المعنى أى مجموع العلاقات « المعجمية » النحوية تظل باقية وتكفى فى معظم الحالات لبناء المقال وسوف نعود إلى هذه النقطة فى نهاية هذا الفصل ، وإذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين « الرسالة » التى تحملها الكلمات ، فإنها بلا منازع تقدم عونا ايجابيا فى سبيل ذلك ، ومما لا شك فيه أن عدم التلاحم فى نظام الوقفات له تأثير تقويضى ـ محدود لكنه فعال ـ على الرسالة الشعرية ، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلا وعى يكمن هنا .

إن تصورا غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثل مالارميه الذى تتجمع عنده عادة فكرة الغموض ، ومع ذلك فإن الغموض فى الشعر ليس الا منهج مدرسة خاصة ، والشعر الرمزى ليس هو كل الشعر ، وقبل أن ننتهى إلى نتيجة لابد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤيدها .

وأيا ما كان الأمر ، فإن هذه الخاصية لو كانت الوحيدة التى تتأكد عبر كل أنواع الشعر ، فاننا لن نخلص إلى أنها أهم الخصائص ، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى ، فالبحر والقافية هما بالتأكيد أكبر الأدوات . لكن « عدم التوازى » كأداة شعرية ـ والتى يمكن أن نسميها التضمين بالمعنى العام ـ أداة موجودة كذلك . ولكى نختبر هذا ، يمكن أن نطبق التجربة التالية :

لنأخذ مثالا نثريا شديد الشيوع ، مثلا أى خبر فى صحيفة يومية :

« أمس ، على الطريق الزراعى ، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر

فى الساعة ، اصطدمت بشجرة ، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم » ولنحطم الآن التوازى ونكتب العبارة هكذا :

أمس على الطريق الزراعى

سـيارة

كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر فى الساعة اصطدمت

بشجرة

ركابها الأربعة لقوا

مصرعهم .

وهذا ليس بالطبع شعرا ، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها ، دون اللجوء إلى وسائل و « صور » أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر ، لكن لنؤكد أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا ، فالكلمات تنتعش ، والتيار يجرى ، كما لو أن العبارة من خلال تقطيعها وحده ، أصبحت مستعدة لأن تصحو من نعاسها النثرى .

* * *

٢ - القافية والترصـيع

لنعبر الآن إلى الشعر التقليدى ، وهو يعرف كما نعلم بالوزن والقافية ولنبدأ بالقافية التى هوجمت كثيرا . ومع ذلك فإن الشعر الأبيض[١] (الخالى من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على لغتنا ، وهناك تناقض مشهور يكمن فى الأبيات التى هاجم فيها فيرلين القافية حتى يقول :

(*) يطلق مصطلح الشعر الأبيض فى الفرنسية على الشعر الخالى من القافية . ويطلق كذلك على النثر الموقع الذى تصل درجة التوقيع والتنغيم فيه إلى اثنى عشر مقطعا وهو يشيع فى بعض الكتابات الفنية الفرنسية .

من سيعدد كل عيوب قوافينا
أى غلام أبكم ، أو أى رقيق مجنون
صاغ لنا من معدن زيف هذا الحلى المأفون
يخدعنا بدوى أجوف اذ تصقله أيدينا

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel négre fou
Nous a Forgé ce bijou d'un son
Qui Sonne Creux et faux sous la Lime ?

ولقد جاءت أبيات فيرلين نفسها مقفاة بدقة ، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض فيرلين القافية في حديثه عن « الفن الشعرى » الذى يعتمد على مبدأ « الموسيقى قبل كل شيء » باعتبار إن الترديد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا . ما هى اذن وظيفة القافية ؟ لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر ، فهى التى تشير إلى نهاية البيت . وهكذا فإن كتابا معاصرا يؤكد لنا أن « خلود القافية وسلطانها » وكذلك البحر ذى التردد العددى المماثل يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها ، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع ، وهذا البناء المتساوى خاصية غير كافية فى ذاتها لاقامة الشعر[١] . وانسجل هنا اتفاق الشعراء على هذه النقطة ، كتب أراجون « إن القافية هى التى تدل على البيت مساره »[٢] .

وفى الواقع فإن تصورا كهذا محوط بالتناقض ، فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت ، ولكنها ترديد لصوت نهائى » والموقع النهائى » للقافية متضمن فى تعريفها فهى « تجانس صوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها »[٣] ، وهكذا فليست القافية هى التى تشير إلى نهاية البيت ، ولكن نهاية البيت هو الذى يشير إليها ، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص

---

(1) P. Guiraud. langage et versification. paris. 1953. P.107 .

(2) Preface á les yeux d'Elsa. paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dictionnaire de Rhetorique et de Poetique. Paris 1961.

البيت ، بل لا تلحظ على انها قافية إلا إذا وقع عليها النبر[١] ، ونضيف إلى هذا وإذا لم يعقبها وقف وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت ، أن الوقف هو الذى يجعل بيت مالارميه التالى بيتا واحدا :

ينام في الأشجان ذلك الكمان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن في الواقع أن يجزءا البيت إلى بيتين :

ينـام في الأشجان
ذلك الـــكمان

والحقيقة إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، انها عنصر مستقل ، صورة تضاف إلى الصور الأخرى ، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى .

علاقة المعنى بالصوت ، كما هو معروف ، علاقة صدفوية ، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة ، وما أن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل ، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات ، وهنا يكمن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغة بدونه أن تكون لغة وظيفية ، وكما يقول دى سوسير « بما أن الميكنة اللغوية قائمة على التوافق والتخالف ، فإن هذا المبدأ يمكن أن يرسم في شكلين » :

١ ـ س أ ١ = س أ ٢ س أ ١ # س ب ٢

↓ ↓

٢ ـ س ب ١ = س ب ٢ س ب أ # س أ ٢

فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا ، لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا ، وعلى هذا المبدأ يبنى التعليل النسبى للاعراب والتصريف .

---

(١) كما اثبت ذلك تجربة اجريت في الكوليج دى فرانس وقام بها اندرى سبير : انظر :
Plaisir Poetique et Plaisir musclaire. Paris. 1949. P. 150.

ومع ذلك فإن هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص ، فلكى تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك ، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتنيه « لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للانسان » وهكذا فإن كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الازدواج النطقى الذى يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعنى ، من خلال نحو اربعين صوتا مبدئيا فقط ، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتى فى اللغة ، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئى أو كلى كالجناس) والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط ، وفى الحقيقة ، ـ وتلك نقطة أساسية ـ أثبتت التجربة ميل كل مستعملى اللغة إلى « الربط » فالتشابه الصوتى بين كلمتين يفترض دائما « قرابة » بين معانيهما ، وفى اتجاه مضاد لهذا الميل يلجأ الكلام بطريقة عفوية إلى قاعدة « تعويضية » فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات فى عبارة واحدة ، وعندما لا يستطيع تجنبها فانه يؤكد على نواحى الفرق بينها . وهكذا يقال مثلا : Je ne peux ni ne veux[1] اننى لا استطيع ولا أريد ، واضعين النبر على الحرفين المختلفين فى صدر الفعلين (P.V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل ، ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذى تعمل القافية فى اتجاه مضاد له .

إن القافية فى الواقع جزء من موقعها فهى توضع فى نهاية قبل الوقف مباشرة ، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا ، والتجانس الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى ، فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى ، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة . والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون « تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات » ومرة أخرى فإن كل شىء يتم ، كما لو أن الشاعر يبحث ـ على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى ـ عن زيادة نسبة مخاطر الغموض .

(*) يتضح هذا أكثر عندما نقول فى العربية مثلا : « أننى لم ولن أذهب » . واضعين النبر على كل من الميم والنون .

وعلى ضوء من هذه النتيجة ، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من خلال تاريخ الشعر الفرنسى .

هنالك ظاهرتان فيما يبدو متناقضتان تسودان تاريخ القافية .

أولا : هناك ازدياد تطورى للتطابق الصوتى ، ففى العصور الوسطى كان يكتفى بتجانس محدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة فقط ، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هذا التجانس ، القافية الحقيقية ، ثم ظهر بعد هذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجود القافية الغنية أى القافية التى تشتمل على حرف السناد مع الحركة الأخيرة .

وهذه الضرورة جعلت القافية صعبة ، ففى الفرنسية على وجه خاص ، يبدو عدد القوافى الممكنة محدودا بطريقة لافتة ، وإذا أخذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى ، فإن امكانيات القافية الفرنسية ستستنفد بسرعة[1] .

ومن هنا فإنه يبدو طبيعيا أن يتم إرضاء ضرورات القافية على حساب الاعتراف من جانب التجانس المعنوى ، وهناك فى الواقع لونان من التجانس الصوتى ، أولهما وقد تحدثنا عنه ، يتم بين الكلمات البسيطة ، وهو قائم على الامكانيات اللغوية ولا علاقة له بالمعنى مثل : « نور » و « صور » ، « عبارة »[2] . ثانيهما : تشابه له صلة بالمعنى ، وهو تشابه بسيط فى الظاهر فقط ، حيث يتم بين كلمات ذات جذر واحد مضافا إليه سابقة أو لاحقة مثل : « كتاب واستكتاب »[3] ، وعلى نحو أخص القوافى المعروفة بالقوافى النحوية ، مثل « يغنون » و « يرقصون » وهنا نرى التجانس ذا معنى ، ولكن فى نفس الوقت تزداد فرص وجود القافية ، ومن هنا فإن هذا اللون سمى بحق « القافية السهلة » .

---

(١) يمكن أن نجد كتاب فى جيرو الذى سبقت الاشارة اليه من صفحة ١٠٨ إلى ١١٦ احصاءات مهمة فى هذا الصدد ، فحول مليون ونصف قافية يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الغنية من ناحية والقواعد من ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين الفا .

(٢) المثل الذى قدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقد غيرناه إلى ما يحقق تصور القاعدة فى الترجمة .

(٣) مثال الاصل هو : Malheur - bonheur

ونظام القافية فى الشعر الفرنسى بدءا من القرن السابع عشر يرفض رفضاً قاطعا هذه « القوافى السهلة » وقد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضة فمثلا يجرى بياى Bellay قافية فى ضمير الغائب (عنده ، له مثلا) يستخدم رونسار نهايات الأفعال (يزهون ، يهلكون ، يذبلون ، يضحكون) قوافى فى مقطوعة واحدة .

وبدءا من القرن السابع عشر لم يعد يسمح بالقوافى السهلة . إلى أى شيء استند هذا المنع ؟ الرغبة فى التصعيب ؟ هكذا يفسره النقد المبنى على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهارة بهلوانية ، وهو ليس جميلا لأنه صعب ولم يقس أحد قيمة العمل الفنى بالمشقة التى كلفها لصاحبه ، وإذا كان منع القافية السهلة قد جعل الشعر ينقاد لمهمة أصعب ، فإن دوافع أشد صلابة هى التى فرضت عليه ذلك ، ودوافع مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية .

إن القافية المعنوية تحترم قانون الموازاة ، ففيها يستجيب تجانب الصوت لتجانس المعنى ، والمبدأ الذى بنيت عليه هو ما سماه دى سوسير « الصدفوية النسبية »(١) حيث يرد التعليل الداخلى ، والحد الأدنى للتعليل الداخلى معجمى ، والحد الأعلى له نحوى ، والقافية النحوية إذن معللة ، والمتشابهات الصوتية دوال ، وهذا التجانس الدال هو الذى حظرته قواعد الشعر فى القرن الخامس عشر ، كتب بانفيل Banville عبارة واضحة فى كتابه « دراسة قصيرة عن الشعر الفرنسى » : ينبغى أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها فى الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها فى المعنى » وهذا ما تحققه تماما القوافى القائمة على « التجانس » وهنا يتضح تماما التعارض بين الشعر والنثر ، فالنثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتى التام بين الكلمتين ، والشعر على العكس ، لا يقترب منه فقط ولكن يضع الكلمات المتشابهة فى مكان متشابه ، وهو بهذا يزرع الغموض ، ولقد عرف القرن الخامس عشر ولعا حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون :

ولنقل ـ عابرين ـ أن « الغموض » هى انسب كلمة يمكن أن تستعمل

---

(1) Conrs de linguistiquc générale. p. 180.

هنا للتعبير عن الهدف الغامض الذى يسعى إليه الشاعر ، وهو هدف يتعلق بدفع التوازى الصوتي ـ المعنوى فى عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادى . وإذا كان الامر كذلك ، فإننا ينبغى ان نرقب ـ تأكيدا لمبدأ التأثير التداخلي ـ إلى أى حد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عدم التوازى وهذا هو ما سنحاول أن نتبعه .

تترتب الكلمات كما هو معروف فى تصانيف صرفية : الاسم ، الفعل ، الصفة .. الخ وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية ، فالاسم تبعا للتفسير التقليدى يُعبر عن الجوهر ، والصفة عن الكيف والفعل عن الحديث .. الخ ، والكلمات التى تنتمى إلى نفس التصنيف ، أيا كان معناها ، تحتفظ إذن فى العمق بمعنى مشترك ومن هنا فإن الشعر إذا كان يخضع حقيقة لمبدأ عدم التوازى فيمكن ان نتوقع انه سيتلاف أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان إلى تصنيف واحد : اسمين أو فعلين .. الخ ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض .

ولنأخذ عصورنا الثلاثة ، ونختار من كل عصر مائة قافية ، ونعد نسبة القواف المصنفة ، ونرى النتيجة فى الجدول التالى :

قواف غير مصنفة (١٠٠ بيت)

المجموع	المتوسط	المؤلف	العدد
كورنى	١٦		
راسين	٢٢	٥٦	٪١٨,٦
موليير	١٨		
لامارتين	٢٥		
هيجو	٣٢	٨٦	٪٢٨,٦
فينى	٢٩		
رامبو	٢٥		
فيرلين	٣٥	٩٢	٪٣٠,٦
مالارميه	٣٢		

جدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمة .	القيمة المحددة	المعدل المحتمل	الفرق
٣ كلاسيكيين	١,٨٦	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
٣ رومانتيكيين	٠,٨٨	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
٣ رمزيين	١,٨١	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون / رومانتيكيون	٣,٠٤	٢,٧٧	٠,٠٥	ذو دلالة
رومانتيكيون / رمزيون	٠,٠٨	١,٩٥٢	٠,١٠	غير ذى دلالة

إن النتائج هنا ذات معنى ، فالقوافى غير المصنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين إلى الرومانتيكيين ، فهى ترتفع من ٥٦ إلى ٨٦ والفرق كما يؤكد جدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة ، وعلى العكس يبدو التطور ضعيفا من الرومانتيكيين إلى الرمزيين ، فهو يرتفع من ٨٦ إلى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة ، لكننا هنا ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار صعوبة القافية فى اللغة الفرنسية وإذا لم نرد التضحية بالمضمون فينبغى أن نقنع بمخزون ضئيل من القوافى ووجود قافيتين غير مصنفتين من كل ثلاث قواف ربما يعد معدلا محدودا ، على الأقل بالنسبة للانتاج ذى النفس الطويل ، لكن ما أن نستدير نحو الانتاج الأقصر ، والأكثر تنغيما مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة ، وإذا أخذنا سونيتة مالارميه المشهورة « الأوز » :

العذراء والحيوية واليوم الجميل
سيمزقنا بقربه من جناح سكران
والبحيرة الجامدة المنسية تتمتم تحت الندى الفضى
والانعكاس الشفاف على الجليد لأشعة لم تهرب
وأوز من الزمن القديم يذكر أنه
جميل لكن ليس لديه أمل للخلاص
ولأنه لم يتغن بجمال الاقليم الذى كان يعيش فيه
عندما تشر عقم الشتاء الضجر
سوف تهز رقبته هذا الاحتضار الأبيض

من خــلال فضــاء مفروض على طـائر ينــكره
وليس من خــلال رعب أرض نزعت ريش جنــاحه
يا أيهـا الشبح الذى يشهد هذا المكان صرخته الخالصة
يجمـد دم التقــزز البــــاردة
منــذ الذى رأى فى المنفى العقيم ذلـك الأوز

إن صعوبة القافية داخل السونيتة تتضاعف من خلال اقتضائها تعانق القافية المربعة ، ولقد أضاف مالارميه هنا إلزاما آخر حين فرض على نفسه أن تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة فإننا لا نجد هنا قافية واحدة مصنفة ، ونسبة القوافى غير المصنفة إذن هو ١٠٠٪ .

وهنا تحول قوى لا نجد له مثيلا عند الشعراء السابقين ، ونحن لا نرى فى هذا مجرد براعة فى استخدام الكلمة ، ولكن شاهدا على الحدس العميق الذى كان يملكه هذا الرائد العظيم بطبيعة فنه .

يشكل الترصيع[١] أو التجنيس الداخلى وسيلة مشابهة للقافية ، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا ، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثه القافية ، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور ، وتبدو أعم من القافية ، واللغات التى لا تستخدم القافية تتوسع فى استخدامه ، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم ومن أمثلته المشهورة هذا البيت :

لمن هذه الحيات التى تفح حلوقها الصفير حول رؤوسنا
Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflents sur ons tetes

---

(١) اللون البلاغى الذى يتحدث عنه L. allitération يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات فى داخل البيت الواحد ومن الأمثلة التى يمكن أن تنطبق عليه فى الشعر العربى قول البحترى :

ليس يـدرى أصـنـع انس لجـن سكنـوه أم صـنـع جـن لانس
حيث تتكرر السين والصاد هنا ست مرات فى بيت واحد .

ومع ذلك فإن هذا البيت لا يرصع فيها إلا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن فاليرى ضرب الرقم القياسي حين قال :

توشوشين يا شعور هذه الأشجار لى .. أية خشخشة

Vous me Le murmures, O rumeurs

فهنا ترصيع فى ١٥ صوتا من ٢٢ حيث تتكرر (R) ست مرات و (M) خمس مرات و (U) ٤ مرات .

(*) التنوع الذى أشار اليه المؤلف فى القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة ، ومن حيث التقسيم إلى قواف يمكن تصنيفها فى صيغ صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعصى على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذى أشار اليه ، والذى بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسى ، من القافية السهلة إلى القافية الصعبة ، يمكن أن يدفع إلى الذهن بعض الملاحظات فى امكان قيام دراسة للشعر العربى وتطوره من حيث القافية :

أولا : نجد أن العروضيين ، فرقوا بين أنواع من القوافى ، منها تلك القافية التى تلتزم بحرف الروى ولا تزيد عليه وهى شديدة الشيوع فى دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لم يطل ليلى ولكن لم أنم ونفى عنى الكرى طيف ألم
وإذا قلت لها جودى لنا خرجت بالصمت عن ولا نعم
خففى يا عبد عنى واعلمى أننى يا عبد من لحم ودم
أن فى جسمى بردا ناحلا لو توكأت عليه لانهدم

فالحرف الوحيد الذى التزم فى هذه الابيات هو الميم ، لكن فى مقابلة هذا الالتزام بحرف روى واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبى العلاء فى لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا باجراء الروى فى خمسة أحرف كقوله :

تقلدت المآتم باختيار أوانس بالفريد مقلدات
إذا عوتبن فى جنف وظلم أبت الا السكون مبلدات

ثانيا : فى الوقت ذاته نبه العروضيون إلى عدم صلاحية بعض الاحرف لكى تقوم بدور الروى ، والحروف التى أشاروا اليها تدور فى اطار الحروف اللينة الألف والواو والياء ، وبعض منها يؤدى وظيفة نحوية كالف المثنى فى كتبا وشربا وياء المتكلم فى « كتابى » وواو ضمير الجمع فى (فهموا) .

ثالثا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضعف وهى التى يندرج تحتها أمكانيات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعرى وأهدافها العميقة التى أشار لها المؤلف ، وهذه المنطقة فيما نرى تحتاج إلى دراسة فى الشعر العربى على ضوء النظريات الحديثة ، وقد تقدم النظرية البنائية التى يعرضها هذا الكتاب عونا اساسيا فى هذا المجال .

رابعا : يلفت النظر أن خط التطور فى الشعر الفرنسى الحديث يتجه إلى التشدد فى استخدام نوعية القافية والغنى الذى يلحق بالشعر من وراء ذلك ، وإذا قورن ذلك بالترخيص والضعف الذى يسود الشعر العربى الحديث (والحر منه على نحو خاص) أمكن أن نفهم إلى حد ، اللبس مفهوم الحداثة والحرية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضا أن نقف على سبب ربما يكمن وراء بعض مظاهر الضعف وهبوط القيمة الفنية ودرجة الايقاع الشعرى فى كثير من شعرنا المعاصر . (المترجم)

وتشكل سونيتة الأوزة فى هذه القصيدة نموذجا فريدا ، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت ، فصوت واحد خمسا وثلاثين مرة فى القصيدة ، وهكذا تعمل الوسيلتان ، التجانس الصوتى الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى ، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة ، ومن كلمة لكلمة .

وتطابق حرف القافية وحرف الترصيع تطابق ذو دلالة من الناحية الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية فى أنها تحدد نهاية البيت ، لكننا لا يمكن بالتأكيد أن نعطى نفس الدور للترصيع .. ماذا يمكن أن تكون وظيفته إذن ؟ تأثير موسيقى ؟ لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار ؟ أو هل ينبغى أن نسند إليه وظيفة تعبيرية ؟ إن قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارىء فى نهاية الأمر بشعور الشك . وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن نتخذ موقفا من هذه القضية ، ولنقل فقط أن الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية ، ينبغى أن يسند إليه نفس وظيفتها ، وهل يمكن أن نطمع بجدية فى أن يكون للقافية فى كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية ؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد فى أبيات يختلف معناها اختلافا كليا .

إن وظيفة التجانس الصوتى لا تظهر فى الواقع إلا إذا قارنا بين الشعر والنثر ، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها إلا لأسباب اقتصادية ، وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغة ، وفى المقال النثرى التوصيلى تضايق كل قافية وكل ترصيع .

والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافيها ، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها ، بل أنه يجعل من القافية قاعدة بنائية ، والخلاصة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هذه الظاهرة هى أن النظم ليست له إلا وظيفة سلبية ، فالعادى عنده هو عكس العادى فى اللغة الطبيعية ، ولغته تؤدى وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة ، والبيت يبدو محملا بعملية انتفاء للمفارقة ، والصوت الذى لايستخدم فى اللغة إلا على أنه ملمح تمييزى ، يستخدم فى الشعر فى الاتجاه المعاكس تماما .

* * *

يلحظ نفس الاتجاه فى الخاصية التى تعد رئيسية فى الشعر التقليدى وهى البحر . والبحر (فى الشعر الفرنسى) هو عدد المقاطع التى يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد فى ذاته ، ولكنه تكريره من بيت إلى بيت ، وهو بهذا يؤكد خاصية « النظمية » . ولقد أقر « النظم » التقليدى بصفة عامة عدة بحور ثابتة كلها ثابتة المقاطع ، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا إمكانيات البحور دون عقبات ، وكان الرئيسى عندهم أن يكون عدد المقاطع المختار ، مكررا نفسه فى بيت أو أبيات أخرى ، فالقصيدة ليست من بحر ما إلا لأن هناك تجانسا فى استخدام هذا البحر فى أبياتها ، وإذا كان البحر ثابت المقاطع مفصلا فلأننا حين نقسمه إلى شطرين تمثل كل شطرة تجانسا « بحريا » داخليا ، أى تساويا كميا بين جزئى البيت أو بين الشطرين ، والبحر السكندرى يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة ، فهو قابل للتقسيم إلى أربعة أجزاء ، أى أن كل شطرة قابلة لأن تكون جزئين متساويين .

والبحر كما نعلم هو الملح الرئيسى التقليدى للشعر الفرنسى ، ومع ذلك فإن مؤلفين كثيرين شككوا فى حقيقته ، وحول هذه النقطة يمكن أن نقسم المتخصصين إلى فريقين ، فريق يقف إلى جانب البحر ، وفريق يقف إلى جانب الايقاع ، وفى الفريق الأول يمكن أن نعد الأب سكوبا Scopa ومعظم عروضى القرن التاسع عشر ، وقد كتب بانفيل فى دراسة موجزة : « الشعر الفرنسى لا يتميز بالايقاع كشأن شعر كل اللغات الأخرى من خلال تضافر بعض المقاطع القصيرة والطويلة ، إنه فقط يقوم على تجميع عدد مطرد من المقاطع ، يقطعها فى بعض الأوزان استراحة تسمى وقفة خلال البيت .

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغى أن نذكر فى المقام الأول جورج لوت مؤلف « البحر السكندرى أمام علم الأصوات التجريبى » والذى لاحظ أن الالقاء الانفعالى للبحر السكندرى على يد بعض الملقين مثل كوكلن وسارة برنار ، أثبت أن معظم أبيات هذا البحر لا تشتمل حقيقة على ١٢ مقطعا (كما هو معروف) وإنما تتراوح بين تسعة وأربعة عشر مقطعا ، ويعقب جورج لوت قائلا : إن المقطعية خدعة ، فالأذن لا يطرقها التحول الذى يوقعه الكلام

بالنص ، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة[1] .

ونحن لا نوافق على هذه النتيجة لسببين : أولا أن الأبيات التى لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هى الأغلبية ، وحتى عندما تكون ، فإن الفرق فى معظم الأحوال يكون مقطعا واحدا وهذا يمثل فى حالة البحر السكندرى عدم تساوى بنسبة $\frac{١}{١٢}$ من متوسط طول البيت وهو فرق ضعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلى بالتساوى الذى يعطيه الشعر بالقياس إلى النثر .

فالنثر فى الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا ، فجملة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس أو ست مقاطع ، وهو تغير لا يخضع لقاعدة ، فالمدلولات المختلفة تبدو فى شكل دوال ذات أعداد مقطعية مختلفة ، ويضاف إلى هذا قاعدة ضمنية فى المقال تميل إلى أن تعاقب بين الجمل الطويلة والقصيرة . ومرة أخرى فإن الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام ، فهو يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنية ، بجمل متشابهة من الناحية الصوتية .

وهذا الانطباع الكلى بالاطراد ، يأتى الايقاع ليعيره سندا ، فالايقاع كما يقول بيوسرفيان : « دورة ملحوظة » وهذه الدورة فى الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين :

١ ـ من خلال العدد المتساوى للنبرات ، فالنبر الصوتى ، كما هو معروف ، يقع فى الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى ، والبحر السكندرى سواء عند بودلير أو راسين يتكون دائما من أربعة تراكيب أى من اربعة نبرات .

Cheveux bléus pavilon de teneberes tendues

فالبحر السكندرى يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصيدة إلى ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و ٤ نبرات .

---

(1) Alexandrin. P. 401.

٢ ـ التوزيع العام للنبرات على البيت : هناك نبران ثابتان أحدهما فى القافية والآخر فى نهاية الشطر الأول ، واثنان متحركان ، وتلك الحركة أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منها خاصية للشعر الفرنسى ، والحق أن شعراءنا استغلوا هذه الامكانية الطيعة وفى معظم الحالات ـ وكان ينبغى أن يجرى إحصاء بهذا ـ فإن توزيع النبر يجرى على نظام ٣ ـ ٣ ـ ٣ ـ ٣(*) كما هو الشأن فى البيت الذى أوردناه ، أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ ـ ٤ ـ ٢ ـ ٤ أو ٤ ـ ٢ ـ ٢ ـ ٤ ـ مثلا :

Voici des fruit, des fleurs. des feuilles et des branches

ويظل فى هذه الحالة الخروج على القاعدة محدودا ، فتشكيل مثل ٢ ـ ٤ ـ ٣ ـ ٣ مثلا :

Sois sage o ma Douleur et tiens-ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا إذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك « لوت » نفسه الذى واجه بين التساوى النسبى فى الوزن الشعرى والفوضى الواضحة فى النثر الذى يشيع فيه وجود « تفعيلات » من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع بل وأكثر من ذلك .

ما الذى ينبغى أن نستخلصه من ذلك ؟ الخلاصة ببساطة أن إيقاع الشعر يجىء من تردد زمنى يمتع الأذن ، كما يقول بول فريس Poul Fraisse « لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة »[1] والانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى ولو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق ، وإذن فإذا كان يسمح بالتقارب فى الايقاع فلماذا لا يسمح بالتقارب فى البحر ؟ بين فقرة من اثنى عشر مقطعا وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا ، وإذا تتبعت فإنها تلحظ فارقا ولكنه صغير نسبيا ، والبحر السكندرى يبدو « بالتقريب متعادلا » بنفس الطريقة التى تبدو تفعيلاته « بالتقريب متشابهة » فالتجانس « البحرى » والتجانس الايقاعى يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء « التنغم » .

(*) أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر .

(1) Les structures rythmiques. 1956,

إن هذه « التقريبية » ولنقل حتى « الفجة » فى النظم ذات دلالة فإن كان النظم فى الواقع يؤدى وظيفة خاصة ذات طابع موسيقى ، فإن هذا النقص سيفسحها ، فإن أى اذن لا يمكن أن تتمتع بالايقاع « التقريبى » لكن ليست هذه فى الواقع وظيفته ، إن وظيفته فقط أن يؤكد التشابه الصوتى فى مواجهة التخالف المعنوى ، والتخالف كما رأينا ليس كليا ، واللغة تسمح بوجود بعض المتشابهات ، وإذا كان « الكلام » يعدل منها أو يمنع لبسها فإنه لا يمحوها أبدا محوا كليا . إن التخالف الكلى محور يقع المقال النثرى التام على قرب شديد منه لكنه لا يدركه أبدا . والكاتب النثرى يتلافى بطريقة عفوية القوافى والترصيعات ، ويأتى بعد الجمل الطويلة بأخرى قصيرة ، ويغاير بين الأبنية التركيبية المتتابعة ، لكنه لا يستطيع أن يمحو تماما كل ألوان التشابه بين الوحدات اللغوية المتالية .

أما الشعر فإنه وهو يتجه نحو محور التشابه التام ، لا يستطيع هو على الاطلاق أن يدركه ، أنه فقط يجاهد للاقتراب منه إلى أبعد مدى .

والشاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التى يملكها ، وليس هو الذى يصنع اللغة ، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثال إلى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا ، ولضاعف أيضا من عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الايقاعى ، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر يجد نفسه أمام التزام مزدوج : من ناحية ، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فإن عليه ان يستخدم كلمات من معجم متاح للجميع . ومن ناحية ثانية ، فإن صنع الشعر معناه توفير أكبر قدر من التشابه بين وحدات المقال ، والشاعر يقسم عناصر المقال التى بين يديه إلى قسمين :

أولا : الاصوات ، وهى التى تشكل من خلال تناسقها المعجم ، أى أنها هى التى تحمل المعانى ، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب إلا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغة ، وهو جزء صغير بالضرورة ، والقافية والترصيع لا يؤثران إلا على جزء ضئيل من الأصوات المستغلة ، وحقيقة يمكن الذهاب

بالتشابه الصوتى إلى امد بعيد (فى ابيات القائمة على الجناس التام فى جزء كبير منها)[1] مثل :

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime
Galamant de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضحى به ، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتقفيه ، بل أنه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلاً المعنى فى سبيل إرضاء متطلبات « النظم » وكما رأينا فإن فاليرى أخذ على بودلير أنه « دفن » خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان « معشوب حقير » لكي تتسق القافية مع كلمة « غيور » فى البيت الثانى[2] .

وحقيقة فإن الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوب ، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة ، وبنفس الطريقة فإنه يتسامح فيه بوضع « الزوائد » التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها .

ثانيا : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص « العروضية » المقطع والنبر ، البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات ، فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يرتكز عليهما « الدوران » الدائم الذى يأتى فى مواجهة « الامتداد » الذى يميز النثر ، وعلى الرغم من انه توجد من ناحية ، تقريبية فى التشابه المقطعى كما أشرنا ، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر ، فإنه يبقى دون شك أن الأذن تلتقط التشابه الناتج من الموجات الترددية الصادرة دون كلل عن وحدات البحر السكندرى ، وهنا يكمن الجوهر الذى يضع الشعر مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى .

يؤخذ على الشعر أنه رتيب ، وهو مأخذ متناقض ، لو كانت هناك رتابة ، فالشعر موحد الصوت بطبيعته ، وهى وحدة قد لا تسر الأذن ، وليس لهذا

---

(١) من امثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجناس التام مثل قول الشاعر :

لا تعرض على الرواة قصيدة ما لم تبالغ قبل فى تهذيبها
فمتى عرضت الشعر غير مهذب عدوه منك وساوسا تهذى بها

وقوله :

ناظراه فيما جنى ناظراه او دعانى امت بما اودعانى

(٢) انظر النص فى « مدخل » هذا الكتاب .

أهمية كبيرة هنا ، لأن الصوت فى القصيدة يظل دالا من جزء إلى جزء ، ووحدة الايقاع تظل دوال فى الأصل على « وحدة المدلول » لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها فى الشعر ، ومن هنا جاء انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى ، ومن خلال هذا الانقطاع يؤدى الشعر وظيفته الحقيقية .

وإذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر ، فإنه يمكن منها استنتاج نتائج هامة تتعلق بالالقاء ، ولنسجل مرة أخرى أن الشعراء اهملوا تسجيل الطريقة التى يودون أن تلقى بها قصائدهم ، وربما اعتمدوا على ما تمليه طبيعة المقال ذاته ، ولكنهم فى ذلك يخطئون ، لأن التجربة تثبت أن طريقة الالقاء تتغير تغيرا كبيرا فى مجرى العصور .

ويمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للالقاء ، وربما كان من المستحسن أن نتحدث هنا عن محورين للالقاء ، محور تعبيرى ، ومحور غير تعبيرى . فالالقاء التعبيرى هو الذى يشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهنى والشعورى للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصة على العلو ، فالتنغيم أى الخط البيانى الذى يحدثه الصوت ، يتنوع فى الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال ، التنغيم إذن دال أى أنه يركز درجاته المختلفة لكى تزيد وضوح اختلاف المدلولات ، ومن هنا فإن الاستفهام يواجه الاخبار ليس فقط على مستوى بناء العبارة ولكن أيضا على مستوى تنغيمها .

والالقاء فى القرن السابع عشر لم يكن تعبيريا ، كان كل الممثلين يلقون البحر السكندرى بنغمة موحدة ، يرتفع الصوت فى الشطر الأول وينخفض فى الشطر الثانى . ومن هنا كان يتولد انطباع واضح بالرتابة . لكن الرومانتيكيين فرضوا الالقاء التعبيرى ، وبدءا من هذه اللحظة بدا تنغيم كل بيت يتغير تبعا لمعناه ، ومن هنا فإن راشيل Rachel يقول لنا[1] : « لا تقف إلا عند الفاصلة ، أو النقطة وعليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلا بنهايات التفاعيل فهذا يصنع من البيت خطأ يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلحظ الشطر والقافية » .

---

(1) L. Barthou. Rachel. Alcar. P. 40.

وهكذا كان يؤخذ على توفيل جوتييه Theopile Goutier أنه يضحى فى الالقاء بالمواصفات العروضية .

فى عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية ا تشكل ما يمكن أن يسمى « تناقض الالقاء الشعرى » فمن حيث كون القص تحمل « رسالة » فهى تؤدى وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن ط « التخالف » ، ومن حيث كونها شعرية ، فهى تعتمد على « التشابه » ، الملقى أن يختار ، فإذا كان النص دراميا أكثر منه شعريا ، كما هو الشأ المسرح الكلاسيكى ، فإنه يمكن التضحية بالمواصفات العروضية ولكن لم تضحية كاملة ، وعلى الملقى فى هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها ، ينقل الاحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى ، لكن الأمر عندما يتص بقصيدة غنائية ، أى بقصيدة شعرية خالصة ، فإن العلاقة سوف تنعكس وينبغى أن يكون الالقاء غير تعبيرى ، وهو ما يميل إليه الالقاء اليوم . إن « الالقاء الطبيعى » يترك المكان اليوم « للالقاء المسطح » ويمكن الاستناد إلى شهادات الشعراء أنفسهم ، فهذا أبولينير يسجل قصيدته « قنطرة ميرابو » وعنها يقول اندرى سبير Andre Spire « كان لدى انطباع برتابة متشابهة لتلك التى نحسها من خلال انشاء بعض اغانى الطفولة »(١) وحتى مالارميه ، كما يقول فاليرى كان يلقى إحدى قصائده « بصوت منخفض متعادل ، دون أقل مجهود ، وكأنه يكلم نفسه » ويضيف فاليرى معلقا : إننى لا أتحمل المنشدين المحترفين غالبا ، أولئك الذين يحاولون أن يعطوا قيما تفسيرية »(٢) تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل ، ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة لكل قصيدة حديثة ، وفى هذه الحالة فإن الالقاء المسطح هو المناسب ، وهناك دليل على هذا من طريقة « الكتابة » فالشعراء المحدثون عندما يلغون علامات الترقيم ، فإنهم يلغون أيضا الرموز النغمية ، وعندما لا نجد علامة تعجب فى قول الشاعر :

---

(1) Ouvrage Cite. P. 476.

(2) Le Coup de des. Pleiade. p. 24.

فينبغى الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضع هذه العلامة . وهكذا يبدو لون من التناقض إلى حد ما هنا حين يكتشف أن الإلقاء الشعرى الحقيقى غير تعبيرى ، وهو ينبغى أن يتجه إلى الاطراد ، ومن خلال نفس الاتجاه ربما وجد فى بعض ألوان الالقاء ما يسميه جرامون Grammont بالتساوى الزمنى أو تساوى الديمومة .

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشعر ، وجد جرامون[1] انها تستغرق المدد التالية :٤,٥٣ ، ٤,٧٩ ثانية ، أى أنها مدد متساوية تقريبا . تساو زمنى اذن من بيت إلى بيت ومن وزن إلى وزن ، فالأوزان الاثنا عشر لهذه الأبيات الثلاثة تستغرق كل منها ثانية ، وقد عارض جورج لوت هذه النتيجة معارضة تامة ، فمقياسه الخاص وجد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمنى) بين ١,٧٥ و ٦,١٢ ثوانى ، لكن لوت اعترف أن المدة تتغير تبعا للمعنى ، وهو ما يعنى ان المنشدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة الالقاء التعبيرى ، فهم يبطئون او يسرعون تبعا لما يعبرون عنه من حزن أو اندفاع ، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للالقاء غير التعبيرى ؟ ينبغى قياسه لكى نقرر ، وان كان يبدو أنه من المحتمل جدا ، أن يميل الشعر الملقى بهذه الطريقة إلى الاقتراب من التساوى الزمنى .

سوف يكون لدينا اذن الاطراد فى أعلى درجاته ، يؤثر فى كل العناصر الصوتية للشعر .وهذا الالقاء المسطح ذو الوتر الواحد ، الذى يكاد يكون رتيبا هو الذى يعطى للالقاء « صوت الحلم » صوت « السحر الرقى » يفد من بعيد ، ويظن ان مهمته ، ليس فقط أن يحمل معلومة بسيطة ، أو أخبارا ذات فائدة نظرية أو عملية ، لكن أن يحمل شيئا مختلفا جذريا عن ذلك كله ، هو الشعر .

* * *

---

(1) Lezvers francouis.. P. 85.

من كل هذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحدة . الشعر لا يختلف فقط عن النثر ، وانما يواجهه ، هو ليس فقط « اللانثر » وانما هو المضاد للنثر . المقال النثرى يعبر عن التفكير « المنطقى » أى الذى ينتقل من فكرة ، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة ، وهو تشبيه صحيح ، مع تحفظ واحد ، هو ان حلقات السلسلة متماثلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام عنه مختلفة فيما بينها ، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون مقالا وانما سيكون خشخشة كلامية .

الشعر ـ مثله فى ذلك مثل النثر ـ يشكل مقالا ، أى يجمع سلسلة من المصطلحات الصوتية المتخالفة لكن على خط التخالف المعنوى يبقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتى ، وهو من خلال هذا يعد شعرا .

ولنحاول أن نعبر عن هذه الفكرة من خلال رسم ، ولنرمز إلى كل عنصر من عناصر المقال بحرف أبجدى يمثل الدال ، وبنفس الحرف بين قوسين ليمثل المدلول .

النثر

صوت	أ	ب	ح	د	هـ	و
معنى	(أ)	(ب)	(ح)	(د)	(هـ)	(و)

الشعر

صوت	١	١	١	١	١	١
معنى	(أ)	(ب)	(حـ)	(د)	(هـ)	(و)

وهذا الرسم ليس بالتأكيد دقيقا حيث ان الشعر يستخدم أصواتا كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالى أكثر وفاء :

صوت	ا	ب	ح	ا	د	ب	ا
معنى	(ا)	(ب)	(ح)	د	هـ	و	ح

وهذا الرسم يمثل اذا أردنا المحور الذى يحاول النظم أن يتحرك نحوه وهو تثبيت أكبر قدر من التجانس بين الدوال .

ولنقترب الآن بهذا الرسم من ذلك الذى وضحنا به التجزئة الخاصة بالشعر ، فبين الرسمين ملمح مشترك ، فكلاهما يخرج على التوازى الصوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغوية ، فالنظم يجمع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوحد المصطلحات التى يميز النثر بينها ، وتلك وسيلة سلبية اذن تنزع إلى اضعاف بناء « الرسالة » .

وهذه النقطة رئيسية ، فلنعد مرة أخرى إلى تحاليلنا مع مخاطرة التكرار .

علماء اللغة يسمون الأصوات « وحدات مميزة » ، وهى تسمية ذات دلالة . فالمهم فى الصوت ليس طابعه الخاص ، أى جوهره ، ولكن المهم قدرته على التميز من غيره من الأصوات ، فالطابع ليس الا حاملا للفرق وقد يحدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ ، فهناك بالتأكيد درجات لنطق الصوت الفرنسى A (ولكن علماء الأصوات هم وحدهم القادرون على التعرف عليها ، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث ان هذه الدرجات جميعا تشترك فى خاصية واحدة ، وهى انها جميعا تواجه) e (أو) i (...الخ وكما قال بوضوح سوسير :« ان مصطلح مثل) A (و) B (عاجزة تماما عن أن تصل كما هى إلى الوعى ، ذلك الوعى الذى لا يلحظ دائما الا الفرق بين) A (و) B (» (١) .

اذن ماذا يفعل الشاعر ؟ انه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين فى الشعر التقليدى ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتباره « وحدة مميزة » ولكن على العكس باعتباره ، اذا استطعنا أن نقول ذلك « وحدة مشوشة » ويبدو اذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد ان يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا .

ولننتقل الآن إلى « النبر » ، والنبر فى اللغة الفرنسية ليس « عنصرا مميزا » أى أنه لا يوجد فى الفرنسية ، كما هو الشأن فى الانجليزية

(1) Cours de linguistique général. P. 163,

والأسبانية ، وحدات صوتية متشابهة ، يختلف معناها فقط باختلاف موضع النبر ، لكن النبر مع ذلك له في الفرنسية قيمة دلالية ، فوظيفته التركيز أو لفت النظر . فالكلمة أو المقطع الذى عليه النبر يتميز بالنبر عن المجموعة التي ينتمي اليها . ماذا يصنع البيت ؟ انه يوزع النبرات بطريقة مطردة ، فكل الأجزاء مركز عليها بالتساوى وفى نفس الوقت غير مركز عليها . فالأجزاء المختلفة تنزع إلى أن تنصهر فى الشكل المطرد .، وبنفس الطريقة فان الوقف وظيفته أن يقوى التجزىء الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى ، لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا ، ما هو منفصل معنويا .

الوسائل الثلاثة اذن لها وظيفة واحدة ، وهذه الوظيفة المتناقضة هى « المضاد للوظيفة » انها كما قلنا من قبل « التشويش على توصيل الرسالة » لكن لنتفق على معنى هذه العبارة ، فهى ليست متعلقة بهدم الرسالة ، وقد رأينا ان ابولونير لا يتراجع أمام هذه النتيجة ، ولن نتابعه فى هذه رسالة النقطة . فرسالة غير مفهومة لم تعد رسالة والمقال إن لم يكن قابلا للادراك فهو لم يعد مقالا ، والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يوصل ، اى أن يكون مفهوما ، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة ، أنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقى لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلى الذى تثيره الرسالة النثرية العادية .

ولنأخذ مثلا يسمح لنا بأن نلمس عمق معنى هذه الوسيلة ، لنأخذ الأبيات الأولى من قصيدة قنطرة ميرابو :

تحت قنطرة ميرابو يجرى « السين »
وأهـــواؤنا
هل ينبغى أن أذكر بها نفسى
المتعة تأتى دائما بعد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coul La Seine
Et nos amours
Faut - il qu'il m'en Souvienne
La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعانى منه الوظيفة النحوية لكلمات « أهواؤنا » هل هى فاعل ليجرى ؟ ان حرف العطف « الواو » يسوغ ذلك ، لكن تذكير الفعل « يجرى » يرفضه [1] ، ولو أن جملة « وأهواؤنا) الصقت بالبيت الأول أو الثالث ، لكان يمكن أن يختفى الغموض ، وفاصلة فى نهاية البيت الأول أو الثانى كان يمكن أن تحسم الأمر ، لكن كتابة ابولونير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل ، ومن هنا فإنه لا يمكن أن يقال الا أن هذا النص غير قابل للادراك ، لكن هل هو غير مفهوم كلية ؟ بالطبع لا ، وهو اذا شئنا فى منتصف الطريق بين الفهم واللافهم ، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه .

ولنبق الآن هنا ، فتحليل هذا المستوى لا يتصل فى الواقع بعلم اللغة وانما بعلم النفس وتحليلنا يدور حول « الرسالة » والرسالة وحدها ، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر ؟ سوف نلمس هذه المشكلة فى نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية على مستوى معنوى ، وسوف نرى أن الشعر فى هذا المستوى يستخدم وسائل لا يوجد من الناحية المادية على الاطلاق ما يربطها بالشعر ، ومع ذلك فان التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد ليس خاصة « جسدية » للغة ، فالصوت فى الشعر (شأنه فى ذلك شأن النثر) هو « رمز » لكن معناه هنا صعب الادراك لأنه رمز سلبى ، فالشعر يصنع من رموز تؤدى وظيفتها بطريقة عكسية .

الشعر دائرى والنثر امتدادى ، وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ، ومع ذلك فان علم الشعر لم يضع هذا التناقض على الاطلاق فى الاعتبار ، لقد جعل من حقيقة « الدوران » خاصة منعزلة ، تضاف من الخارج

---

(١) فى النص الأصلى كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة « أهواء » جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم إلى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال ما دام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا إلى أن تأتى المفارقة فى النص المترجم بين التذكير والتأنيث وهى مفارقة لا توجد فى النص الأصلى ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أورده المؤلف .

إلى « الرسالة » اللغوية لكى تكسبها بعض القيم الموسيقية ، والواقع ان هذا التناقض هو الذى يشكل الشعر ، فالشعر ليس كله « دورانا » ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى ، ولأن له معنى فهو يظل « امتداديا » والرسالة الشعرية هى فى وقت واحد شعر ونثر ، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعى للمقال ، والجزء الأخير يعمل فى اتجاه « التخالف » بينما يعمل الجزء الأول فى اتجاه « التجانس »

وتاريخ النظم الفرنسى على مدى قرنين يظهر لنا الارتفاع التدريجى لظاهرة « التجانس » وهذا فى الواقع يمكن أن يشير إلى نزعة فى الشعر الفرنسى ، فهذا التطور يمكن أن تثبت حدوده سلفا ، فلو أن هذا التطوركان فى اتجاه « التخالف » لفقدت الرسالة معناها ولما أصبح الشعر لغة ونحن نعلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فانه يمكن تثبيت الحدود بالنقطة التى يبلغ فيها التشابه حدا أعلى ولا يتعارض مع ضرورات المعنى .

وعلى هذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصوتى ، فقد انتقلت من السجع إلى القافية ، ومن القافية العادية إلى القافية الغنية ، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب إلا على اقلية ضئيلة من الأصوات وثلاثة او اربعة فى أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صوتا فى البحر السكندرى ، وهى نسبة لا تزيد على ١٢ ٪ وفى الحالة القصوى فى « سونيتة الأوز » حيث يعبر الصوت (I) عن القافية والترصيع ، وفى الحقيقة فى وقت واحد ، لا يمثل الا حوالى ١٠ ٪ من مجمل الأصوات ، وفى الحقيقة ان تاريخ النظم عرف « القوافى المبهمة » Les rimes equivoques وايضا الشعر الذى تقوم قافيته على التجانس الكامل كما اشرنا إلى ذلك ، لكن هذه الانماط لم يقدر لها النمو ، وذلك بالتحديد لانها تجاوزت الحدود المسموح بها من خلال ضرورات المعنى ، فاللبس هنا لا يتم التخفف منه الا على مستوى العين ، أما على مستوى الأذن ، فان شعرا كهذا يظل غير قابل للفهم ، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى هذا الصدد ، وهى أن التجانس فى العصر الحديث ظل مسموحا به فى حالة ما اذا وقع بين كلمات ذات مقطع واحد مثل قول هيجو :

Telle en plein jour parfois un soleil un soleil feu
La Lune astre des morts blanche au fond l'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحد ، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية . وهكذا فان التجانس الصوتى ـ كما ترى ـ يعرف كيف يتوقف عندما تهدد القدرة على الفهم بالاختفاء دون عودة .

أما البحر والايقاع فانهما يلعبان على عناصر غير دالة فى الرسالة فالتجنيس الصوتى اذن لا يؤثر على الرسالة ، ولكن يبقى مع ذلك اننا عندما نسمع قصيدة واضحة الايقاع ، مع ذلك اللون من الالقاء « التعزيمى » نحس أن الرسالة يضعف بناؤها ، وأن الكلمات والجمل تميل إلى تفقد محتواها . لكى تذوب فى كل لا يتجزأ ، كما لو أن البيت والقصيدة كلها لا تشكل الا جملة واحدة ، بل لا تشكل الا كلمة واحدة . يقول مالارميه « ان البيت الذى يتكون من مفردات متعددة يشكل كلمة واحدة فى النهاية » .

وتلك حقيقة يسهم فى دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع إلى أن يذيب كل مقطع فى الذى يليه ومعه لم يعد المقال جزئيات مرتبطة أيا كانت درجة الفصل أو النهاية ، ومع ذلك فان الوقفات ليست الا علامات ثانوية فى المقال ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات ، ولنلاحظ ايضا اننا اذا كنا قد قدرنا فى الطباعة أن من الضرورى الفصل بين الكلمات ، فان الصوت على العكس من ذلك يصلها وصلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك ، فالانطباعات التى تتركها الكلمات على الأذن قوية إلى الحد الذى يسمح لنا بالتعرف عليها من خلال فواصل الصوت .

ونفس الشيء يقال بالنسبة للجمل ، فالتلاحم التركيبي المعنوى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الاذابة التى يحدثها الالقاء الشعرى .

وعلى الجملة اذن فان « النظم » لا يصل إلى هدم الرسالة ، انه يحترم العلائق الحية ، ويتدرب على احترامها ، الا فى بعض الحالات التى يتجاوز فيها الشاعر حدود الوسائل كما فى قصيدة مالارميه Coub de des جولة النرد .

فى هذه القصيدة ، لا يوجد بحر ولا قافية والايقاع لا يلعب الا دورا

ضئيلا ولا يبقى من وسائل النظم الا استخدام « المساحات البيضاء » وقد الح المؤلف ذاته على هذه النقطة فى تعليقه على واحد من أعماله فهو يقول : « المساحات البيضاء » فى الواقع تضطلع هنا بدور هام ، فهى تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها ، بطريقة طبيعية ، لدرجة ان مقطعا غنائيا ، أو عددا قليلا من التفاعل ، تكتب فى الصفحة ولا تشغل الا نحو ثلثها ، أننى لا انتهك قواعد النظم ولكننى فقط أبعثرها .

هكذا تعد « المساحات البيضاء » كما يقول مالارميه ، عنصرا أساسيا فى قصيدته ، ليس فى كميتها ولكن فى « مواقعها » من خلال مده « البعثرة » فى الواقع ، ينحل المقال كلية ، والتلاحم المعنوى بين الوحدات ، الذى يتأكد عادة من خلال التقارب الموضوعى ، يفقد هنا بلا هواده ، والجزئيات المختلفة لم تعد تشكل مقالا قابلا للفهم ، على الأقل بالنسبة للقارىء المتوسط (١) . على حين أنه هو الذى توجه اليه القصيدة ، ويمكن اذن أن نتسائل اذا كان مالارميه لم يتجاوز الحدود الممنوعة إلى المنطقة التى ضاعت فيها ، مع المعنى ، اللغة أى ضاع الشعر . وأيا كانت الاجابة على هذا السؤال تبقى المحاولة جديرة بالقيام بها ، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنا ، وتظهر فى ضوء كامل عمق ميكنة النظم وهى اننا نواجه بين « الرسالة » و « الأداة » لكى تضطر الأداة ـ كما سنرى ـ إلى أن تتحول .

يقول مالارميه : « ان الشعر يجبر نقص اللغات » وهو تعبير عميق لكن ينبغى ان نحدد أن الشعر لا يتناول جزءا من نقص اللغة الا اذا جسده أولا .

* * *

(١) أنظر محاولة اعادة بناء هذه القصيدة التى قام بها جاردينى داف .

G. Davies. vers une explication rationnelle du « coup de des » Paris 1953 .

الباب الثالث

المستوى المعنوى : الإسناد

لوأنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت « اللغة المتميزة » مستحيلة ، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا فى ترديد جمل قيلت من قبل لكانت « اللغة المميزة » لا فائدة لها ، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص فى لحظةما . وهذا يتضمن حرية الكلام ، وكما يقول سوسير « خاصية الكلام هى حرية التأليف » وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة . فحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة ، وهى محدودة فى المواقف الهامشية التى تخلق فيها الكلمات ، وحرية تأليف المقال بدءا من العبارات ، ينتهى دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم فى النمو الجوهرى ، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها »[1] .

ومع هذا فانه يجب اضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا ، فكل انسان حر فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه اليه بالكلام، فاللغة توصيل ، واذا لم يكن المقال مفهوما فان التوصيل اذن لم يتم ، والبديهية الرئيسية فى قانون الكلام تقول « ان كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم » وكل القواعد ليست الا طرائق لتطبيق هذه البديهة ، و « قابلة للفهم » تعنى محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى اليها ، ومن أجل هذا فانه لا يكفى احترام قانون اللغة فقط ، بل ينبغى أيضا ان يكون حل رموز الرسالة ممكنا ، وهذا يدخل حرية الكلام فى دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام ، ولقد تحدثنا فى الفصل السابق عن واحد من هذه القوانين المتصلة بالدال وهو قانون التوازى بين الصوت والمعنى الذى

---

(1) Essais. P. 479.

يفرض على المتكلم أن يتلافى العبارات الملبسة (المشتملة على كلمات متشابهة الصوت مختلفة المعنى) مثل[1] .

Cinq moines Sains de corps et d'esprit, Ceints de Leurs ceintures, Portaient dans leur seint le signe du Saint - Pere .

فهذه الجملة صحيحة من وجهة نظر اللغة ، لكن تعدد التشابه الصوتى ، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيسية للمقال[1] ، وكما لاحظنا فان هذه الطريقة بالتحديد يتسم بها النظم ، الذى يشكل من هذه الناحية انتهاكا لقانون الكلام ، وبما أن النظم نفسه مقفى ، فانه يمكن أن يقال أنه يشكل قانونا ينتهك القانون .

سوف ندخل الآن فى معالجة المستوى المعنوى ، وسوف نعالجه بالطريقة التى عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها ، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التى تنتهكها اللغة الشعرية .

لكى نبنى جملة مجملة بالمعنى ، لا يكفى أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى ، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس إلى تكوين جملة ، باطل من الناحية

---

(١) المثال الذى أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبسة الشديدة التشابه فى الصوت والمختلفة فى المعنى والتى يحسن تلافيها فى الشعر ، وترجمة المثال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغوية . فهو يتحدث عن : « خمسة من الرهبان ، طاهرى الجسد والروح ، يضعون حول خصورهم أحزمتهم ، ويحملون فى صدورهم بركة الأب » ، ولكنه يمكن لنا تصور الظاهرة من خلال ايراد شاهد من الشعر العربى مما اشار به البلاغيون العرب فى باب التجنيس ، حول التشابه الشديد فى الصوت والاختلاف فى المعنى ، مثل قول الاعشى :

لقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى شاو مشل شلول شلشل شول

فكلمات الشطر الأخير شديدة التشابه فى صوتياتها ولكنها تحمل معانى متغايرة بالشاوى الذى يشوى ، والمشل المطرد ، والشلول الخفيف ، والشلشل والشول ، القليل الحجم ، ويقول الامدى فى التعليق على هذا البيت « وهو عند أهل العلم من جنون الشعر » . (انظر على الجندى : فن الجناس ص ٣٣) . (المترجم)

(١) طريقة الكتابة تقلل من اللبس السمعى ، ومعلوم أن هذه هى الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هذا اللون .

العملية كما أظهر ذلك شانو Channon (١٩٤٨) ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية): « معركة خشنة تأثرية مهاجر فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى »[1] فكل عنصر من العناصر جملة ، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد ، فلكى تكون الكلمات جملة ، لابد أن الأول مقنن والثانى غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده .

ولنأخذ هذا المثال الذى قدمه ف بريسون F . Bresson[2] الافيال تجرها الخيول

أو مثال شوومسكى Chomsky[3]

أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب

فهاتان العبارتان صحيحتان من الناحية النحوية ، فالقانون النحوى هو فى الواقع قانون شكلى خالص ، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية ، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط من تصنيفاته ، وكل مقطع مطابق « للنماذج » التى يسمح بها النحاة هو اذن صحيح من الناحية الشكلية ، كما هو الشأن بالنسبة للمثالين اللذين اوردناهما ، لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون ان العبارة تكون ذات معنى اذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ، وفى رأيه ان العبارات « النحوية » ينطبق عليها ذلك ، فمثال شومسكى ذو معنى ، لأننا نستطيع أن نتسائل اذا ما كان صحيحاً أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وأن تكون الاجابة (.. هذا غير صحيح) . وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب بالنفى عن السؤال « هل الأفيال تجرها الخيول » . ومع ذلك فانه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك ، أو على الاقل ذلك ما يراه أحد المناطقة الذى يبدو انه أعطى اجابة محددة على هذه النقطة اللغوية .

« بعض الوظائف المعينة مثل « يبيض » هل يمكن أن نسندها إلى كرسى

---

(1) Miller. Langage et Communicatin. 1956 P. 117.

(2) La Signification. P.U.F. 1973.

(3) Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957.

أو زلزال أو عدد أو نقطة زمانية أو مكانية ؟ بالطبع يمكن أن نفعل هذا معتبرين بكل بساطة أنه اسناد خاطيء وأن المقولة الناطقة عنه كذلك . ومع ذلك فان من الواضح ان الاسناد لن يرتكب نفس اللون من الخطأ حين نقول « كلبتى تبيض » فأن تبيض أو لاتبيض (تلد مثلا) امكانية لا يمكن فى الواقع أن يكون لها معنى الا بالنسبة للكائنات القابلة « للأمومة » وبالنسبة للأشياء الأخرى فان من الطبيعى دون شك أن نعتبر السؤال غير ذى معنى ، وهكذا فقولنا « رقم ثلاثى يبيض » وقولنا « رقم ثلاثة لا يبيض » يحملان بالضبط نفس القدر من قيمة الحقيقة أى انهما لا يحملان أى قدر منها ، لا يزيد الصحيح منهما عن المخطيء ، مع أنه فى الجمل ذات الاسناد الحقيقى يمكن التعرف بالدقة على قيمة جانب الحقيقة من خلال النفى ، واذا كنا نحكم على هذه المقولات المضحكة بأنها خالية من المعنى فانه ينبغى ـ لئلا تفقد الأداة المنطقية قيمتها ـ الايكون لها امكانية بنائه ، وينبغى حين استخدامها أن نبين فى أى عالم من « عوالم المقال » تحدد أنفسنا ، عالم الحيوانات ، عالم الأعداد ، عالم الكواكب ... الخ . او بعبارة أخرى أن نستقى لكل متغير يضاف إلى وظيفة ثابتة ، تحولا فى المعنى أوسع من مجرى الحقيقة ، لكنه أضيق من الكل غير المحدد للذوات والأنواع » (١) .

وأذن فعبارات مثل « الأفيال تجرها الخيول » أو « أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب » ليست ببساطة عبارات غير صحيحة ، وانما هى غير معقولة وهى صحيحة من حيث التركيب كما قال ف . بريسون ، وغير صحيحة من حيث المعنى . والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غير معقولة هو فرق معنوى لكن يظل مع ذلك شكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء فى كلتا الحالتين ، فالجملة غير الصحيحة يمكن ان تتحول إلى جملة صحيحة لأن المسند فيها واحد من اسنادات يمكن أن يقبلها المسند اليه أما الجملة غير المعقولة فهى لا يمكن أن تكون جملة صحيحة لعكس السبب السابق ، وسوف نسمى الحالة الأولى حالة الإسناد الملائم والثانية حالة الاسناد غير الملائم .

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عام يتعلق بتأليف الكلمات فى العبارة . هذا القانون يقضى بأنه فى كل عبارة اسنادية ينبغى أن يكون المسند

---

(1) R. Blanché. Introduction á la Logique Contemprain Paris. 1957.

ملائما للمسند اليه . والاسناد فى الحقيقة ليس الا واحدا من الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحدة كلامية ، ولسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لها . ويمكن اذن أن نعطى لهذه القاعدة صيغة أعم ، بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة ، فان القاعدة التى معنا تقضى بأن تكون كل وحدة فى العبارة قادرة ـ من الناحية المعنوية ـ على أداء وظيفتها النحوية ، وهذه القاعدة ليست الا الصيغة المعبرة ، على مستوى المعنى ـ عن بديهة « القابلية للفهم » (التى أشرنا اليها) ومن خلال انتهاك الكلام لهذه القاعدة ، سوف نحاول على هذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغة الشعرية .

يمكننا أن نتسائل ما اذا كانت قاعدة ما هى حقيقة ذات طبيعة لغوية أو أنها تعود إلى قيم منطقية تظل فوق اللغة ، وفى الواقع فان المنطق واللغة شديدا الارتباط ، ونحن نعلم ان القدماء كانوا يعبرون عنها بكلمة واحدة ، ومع ذلك فانه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صيغة لغوية خالصة ، ويكفى لتحقيق ذلك أن نقدر ـ تبعا لاقتراح شومسكى ـ وجود « درجات نحوية » وما نسميه نحوا فى الواقع ، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها ، تبعا لأشد قيمها عمومية ، نقدر أن فعلا يمكن أن يكون مسندا لاسم دون أن نحدد أى فعل أو أى اسم ، لكن يكفى أن نخصص هذه الأجناس العامة ، بتصنيفات أضيق منها لكى نغطى أنماط المجاوزات المعنوية ، وكما قال س .سابورتا Saporta تعليقا على شومسكى ان صيغة مثل « الأشجار تهمس » ليست من الناحية النحوية الا طبقة عامة لأنها خاضعة للصيغة العامة « جملة من اسم + فعل » لكن فقط عندما نقسم الاسم الى اسماء ما بأفعال ما ، نكتشف ان تلك الصيغة تخترق بعض هذه القيود ، وهكذا فان صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل « نحوية » من صيغة تنتهك قاعدة خاصة ، وكل مقال اذن يمكن أن يوصف من وجهة نظر نحوية[1] .

ولكيلا نقع فى الغموض ، فاننا لن نستخدم مصطلح « نحوى » وانما سنستخدم مصطلح « ملائمة معنوية » أو اختصارا « ملاءمة » لنميز به

(1) The applications of linguistics to the Study of Poetic Language. 1960. P. 92.

الجملة الصحيحة من حيث المعنى ، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة فى النص الذى اقتبسناه .

سوف نحاول وصف المقال الشعرى على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثرى تبعا لضيق دائرة الدرجة النحوية التى يقدمها التلاؤم المعنوى وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نضع فى الاعتبار الدرجة الأعم ، أى النحو بالمعنى الكلاسيكى للكلمة .

حقيقة يرتبط النحو بعلائم شكلية ، وهذه العلائم تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصنيفى . فليست هناك أى علامة تفرق فى الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقتان يعتمد على الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلائم اذا كان ينزع عن بعض الصيغ دقتها الشكلية فى بعض السياقات الخاصة فانه لا يجعل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعا للنظرية التى تعرف « بالسياقية » أو « الوظيفية » للمعنى والتى تشيع عند علماء اللغة الانجلو ـ سكسون ، فان معنى الكلمة هو مجمل السياقات التى يمكن أن تنتمى اليها ، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس الا مجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما ، والعلاقة السيمانتيكية (دال ـ مرجع) تمتص اذن داخل العلاقة التركيبية (دال ـ دال) : اليس القاموس الا قائمة لعلاقات بين دال ودال وهوفى نهاية الأمر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقا من كلمات محددة ؟بل ان بعض القواميس مثل Le Littré تواجه التعريف نحو عبارات اصطلاحية نموذجية تدخل الكلمة فيها كواحد من عناصرها ، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أى عبارة يمكن أن تبنى انطلاقا منه ، وهذا حقيقى على الأقل فى مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم ـ فعل ، اسم ـ صفة ...الخ وفهم كلمة « القط » معناه أننا نستطيع أن نقول القط يموء ، القط ينام » ولا نقول « القط ينبح ، القط يطير » أو معناه أن كلمة « قط أسود » مباحة وقط متساوى الزاويتين غير مباحة .

لنا الحق اذن أن نفترض وجود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشكل

قائمة حقيقية بالمتلائم صالحة على الأقل فى اطار ثقافة معينة ، واذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا ، فانه يمدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاك الشعر وفى غياب هذه القائمة فاننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص ، واذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل امكانيات التناسق المسموح به بين كلماته فانه ينبغى افتراض أن هذا القانون موضوع فى ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة ، وأن نتحدث فى الواقع ، ليس معناه أن نبنى عبارة وانما أن نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا أنه يناسب الموقف ، وتبعا لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة ، فتعبير زائف هو كذلك لانه لا يطابق الموقف ، وهو يظل كذلك الا فى الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر .. الخ) وعبارة « ممكنة » هى كذلك لانها تتفق مع قائمة المتلائمات وبما أن تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة ، فاننا سنطلب اذن من شعورنا اللغوى الخاص أن يقول لنا ما هو صحيح داخل القصيدة وما هو غير صحيح . وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق أن نلجأ إلى « محكمين » لكن غزارة المسائل موضوع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعبا . نحن اكتفينا اذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها ، والا نبقى فى قائمتنا الا ما كان عدم الملاءمة فيه واضحا ، مثل :

الذكريات أبواق الصيد (ابولينير)

السماء ماتت ((مالارميه)

فكل منهما يقدم « عدم ملاءمة » اسنادية ذات خصائص ، فلكى تكون الجملة « س مات » ذات معنى ، ينبغى أن يكون « س » داخلا فى دائرة معنى المسند ، أى أن يكون منتميا إلى طائفة الأحياء ، وليست هذه حالة « السماء » .

وبنفس الطريقة فان الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع أن تمدنا بمسند اليه تكون « أبواق الصيد » مسندا ملائما له ، وليست هذه حالة الذكريات . واذن فنحن لدينا انتهاكان للقانون أو مجاوزتان ، وليس هذان كما سيظهر لنا الاحصاء ، الا مثالين على ظاهرة عامة تشيع داخل لغة الشعر ...

* * *

ومع ذلك فقبل أن نشرع فى تحقيق ذلك ، علينا أن نقف عند اعتراض قد تقودنا مناقشته إلى بعيد ، وهو الاعتراض الذى يطرح مشكلة الاستعارة وهى فى الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على الاقل فى رأى ت . س اليوت T .S . Eliot عندما عرف « الكوميديا الالهية » بأنها « استعارة ضخمة » وكلوديل عندما قابل بين الشعر والنثر بأن الأول منهما « منطق الاستعارة » والثانى « منطق القياس » وكما عرف باحث فى كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه « استعارة معمقة (رأسيا) معممة (أفقيا)[1] ولسوف نحتفظ بهذا التعريف الذى نعتقد بأنه دقيق ، لكن بشرط أن ترد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية وأن توضع فى مكانها .

ان من الواضح أن العبارات التى أوردناها من قبل لا توجد فيها مجاوزة الا اذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى ، وعلى العكس فانه يكفى لتقليل المجاوزة أن نغير معنى احدى هذه الكلمات .

ولنأخذ مثلا بسيطا فالعبارة التى تقول « الانسان ذئب للانسان » الخبر فيها ليس مجاوزة الا عندما نأخذ كلمة الذئب على انه « الحيوان » لكن هذا ليس الا معناها الأول الذى يرسل إلى المعنى الثانى « الانسان ذئب للانسان » أى « الانسان قاس » وهذا يرد العبارة إلى عدم المجاوزة وما يطلق عليه « تغير المعنى » فى الصورقويمكن أن يرمز اليه بالتخطيط التالى وسوف نرمز إلى الدال بالرمز س ، وإلى المدلول بالرمز ص .

س ــــ ص ١ ــــ ص ٢

وتغير المعنى ليس بالتأكيد عفويا فهنالك بين « ص ١ » و «ص ٢ » علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ، ألوان المجاز المتعددة ، فيمكن أن تكون استعارة اذا كانت العلاقة هى المشابهة ، أو كناية اذا كانت المجاورة . أو مجازا مرسلا اذا كانت علاقة الجزء بالكل ... الخ . ومع ذلك فان

---

(1) H. Adank. Essais sur les Fondement Linguistique et Psychologiqnes de Le metaphore affective Ceneve. 1939 .

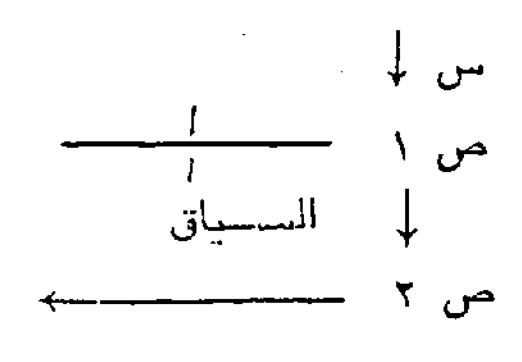
الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغير المعنى بصفة عامة ، وهو الاستعمال الذي سوف نتابعه هنا(١) .

ولنطرح الآن سؤالا ساذجا : لماذا نقول أن هناك تغييرا فى المعنى ؟لماذا لا نلزم بقانون اللغة الذى أعطى لدال ما مدلولا معينا ؟ لماذا نلجأ إلى قانون ثان لكى يطرح مدلولا جديدا ؟

الاجابة على هذا السؤال بديهية ، لأن الكلمة المستعملة فى عبارة المجاز فى معناها الأول غير ملائمة ، لكن المعنى الثانى يجعلها ملائمة والاستعارة تأتى لكى تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن « عدم الملاءمة » والعمليتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى اللغوى فعدم الملاءمة انتهاك لقانون « الكلام » وهو اذن مصنف فى المستوى التركيبى ، والاستعارة انتهاك لقانون « اللغة » وهى اذن مصنفة فى المستوى التصورى .وهناك لون من الهيمنة يفرض الكلام على اللغة ، فاللغة تقبل التحول لكى تعطى معنى للكلام ، ومن هنا فان العملية تتم على مرحلتين :

١ ـ تحولية : من خلال فرض المجاوزة وهى مرحلة « عدم الملاءمة » .
٢ ـ تكميلية : من خلال تقليل المجاوزة ، وهى مرحلة« الاستعارة » .

ويمكن الرمز إلى ذلك بالرسم التالى الذى يشير فيه السهم إلى « الملائمة » والخط المتقاطع إلى ع د م الملائمة .



(١) هناك استعارة الاستعمال و « استعارة الابداع » وسوف تقتصر دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءا من المجاوزة الشعرية .

عندنا اذن مرحلتان مختلفتان ، أولاهما تركيبية والثانية تصورية والثانية وحدها هي التي تستحق اسم الاستعارة ، ويمكن أن يلحظ في نفس الوقت انه اذا كانت الاستعارة « صورة » فانها لا تنتمي إلى نفس النمط الذي تنتمي له صور أخرى مثل الايجاز او التفقية أو القلب ، فهذه الصور في الواقع ذات مجازات تركيبية ، لكن الاستعارة على العكس من ذلك مجاز تصوري ، وهي ليست فقط منتمية إلى نفس التصنيف اللغوي ولكنها مكملة لكل الصور الأخرى ، وكل الصور كما سنرى هدفها التهيئة للسياق الاستعاري ، واستراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هي تغيير المعنى .

والشاعر يلجأ إلى (الرسالة) الموصلة لكي يغير اللغة ، واذا كان الدوران ضروريا فذلك لأن الطريق المباشر الذي يصل بين « س » و « ص » مغلق ولابد بينهما من « ص ١ » الذي لابد من تنحيته في مرحلة أولى ، ليأخذ مكانه « ص ٢ » واذ كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فانها تفعل ذلك لكي تأتي فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هي ، وهنا يكمن هدف كل شعر : احداث تحولات في اللغة ، وهي في نفس الوقت ـ كما سنرى ـ تحولات في التفكير .

ان العملية الاستعارية تقتضي أن يوجد بين المدلولين فرق لكنه ليس فرقا متعلقا بالمحتوى ، فلو أن الفرق بين « ص ١ » و « ص ٢ » ليس الا فرق احالة لما كانت « الدورة » الاستعارية ضرورية ، لكنه يوجد في الواقع ـ كما سنرى ـ بين المدلولين فرق في « الطبيعة » وليست كل استعارة بشعرية وهي لاتكون كذلك الا اذا كان المدلول الثاني ينتسب إلى مجال معنوي معين ، سوف نحدد طبيعته في الفصل الأخير من هذه الدراسة .

لنكتف هنا بملاحظة المكانة التي تحتلها الاستعارة في صدارة « الصورة » فهي المرحلة الثانية لكل صورة ، وهي الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحدة في كل الصور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عام « للصورة » يتألف من دورين ، دوره الأول متغير بينما الثاني ثابت دائما (وهو الاستعارة) وهكذا فان تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة ، كامن في كونها تقفية ، وقلبا ، واستعارة ... الخ ، ولكن في كونه : تقفية ـ استعارة ـ وقلبا ـ استعارة ...الخ

فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبي والمستوى التصورى ، ولم تر الا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا ، وهذا الخطأ مسئول إلى حد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية .

المجاوزة على المستوى المعنوى لا تختلط اذن بالاستعارة ففى هذا المستوى توجد مجاوزة تعبيرية موازية للمجاوزة الصوتية فى القافية ، وللمجاوزة النحوية فى « القلب » وينبغى أن يعطى اسم لهذه المجاوزة ، وقد سميناها نحن « عدم الملاءمة » ومع هذا فلكى نفرق بين أنواع المجاوزات المعنوية حسب الوظائف فسوف نحتفظ بهذا الاسم للمجاوزة الاسنادية (أو الاخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدروسة هنا : الاطناب وعدم المطابقة .

واذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن « عدم الملاءمة » يشكل مجاوزة شديدة الوضوح لدرجة ان محاولة تقريبها تقفز أمام العين وعلى العكس من ذلك فان الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هى مجاوزة ضعيفة نسبيا ومن ثم فان محاولة تقريبها تبدو مقنعة ، والبلاغة قد اطلقت مصطلح « الصورة » على حالة تبدو فيها المجاوزة تعبيرية ، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزة « تصورية » ووضعت بذلك فى مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فانه فيما يتصل بالجملة الاسنادية (أو الاخبارية) فان القاعدة الوظيفية للملاءمة تقابلها مشكلة .كيف يمكن فى الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الامكانية المتاحة للغة لكى تعبر عن حقائق جديدة ، عن اكتشافات العلم مثلا التى تغزو فيها سندا جديدا أو خبرا إلى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير فى الادب الخيالى :القصصى الأسطورى والخيال العلمى والمستقبلى الخ الذى يواجه نفس الحالة ؟ اذا كانت « الأشجار تهمس » مجاوزة لغوية تدخل فى التفسير الاستعارى ، فكيف نفرق بينها وبين « الأشجار تتكلم » فى القصص الأسطورى والتى تلزم تفسيرا حرفيا وتبعد التفسير الاستعارى ؟

ان السؤال صعب ولا يمكن تقديم اجابة مرضية عنه الا فى اطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد ، وينبغى لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التى يتشكل

بدءا منها الكلام فى جنس ما علمى أو روائى ...الخ وانطلاقا من قياس « التردد » يسجل « المعدل » الذى يقبله هذا الجنس ، وفى غياب هذه النظرية فان القانون الذى يعول عليه هو قانون « الاستعمال » لنرى ما اذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون ، أو عدلت من خلال تغيير المعنى ، أو طرحت خارج اللغة كعبارة غير معقولة ، على أن نميز المقولات التجديدية التى تخرج بطبيعتها على هذا القانون .

ولنقل هنا فقط ان مهمة كتلك ينبغى أن تهتم بالتوافق مع الاشارات الخاصة التى من خلالها يتم اخطار المتلقى بأن عدم الملاءمة انما يحسب بالقياس إلى الأشياء وليس بالقياس إلى الكلمات فان نقول « كان يا ما كان » فى مفتتح حكاية أسطورية ، فتلك اشارة خاصة لهذا النوع من الحكايات ، وهى فى الوقت ذاته اخطار للقارىء بأن المتقابلات العادية قد تم تعليقها ، وانه نتيجة لذلك فان عدم الملاءمة الظاهرى ليس متعلقا بالكلمات . فالشجرة التى تتكلم والحصان الذى يطير تؤخذ هنا بالمعنى الحرفى ،والسياق اللغوى للاجراء الاستعارى يكبح هنا ، ومن هنا فانه من وجهة النظر الأدبية لا يعد القصص الأسطورى فى ذاته جنسا شعريا بل نثريا ، وهذا لا يعنى بالطبع أنه ليس « شاعريا » لكن الشاعرية كواقع جمالى صادرة من هنا عن الأشياء لا عن الكلمات و « الاسطورية » اذن هنا درجة من درجات الوجود لا من درجات اللغة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشكل ، وبالطبع فانه يمكن التعبير عن حدث أسطورى فى لغة شعرية ويتم بذلك تجميع مصدرين مختلفين فى عمل جمالى واحد .

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضل فى نجاحها ـ الا نادرا ـ إلى انتمائها إلى عوالم أسطورية غريبة . ان القصيدة ليست هنا تعبيرا وفيا عن عالم غير عادى ولكنها تعبير غير عادى عن عالم عادى .ان القصيدة هى « كيمياء الكلمة » التى تحدث عنها رامبو والتى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة .

تبقى بداهة المقولات التحديدية بالمعنى الكامل للكلمة ، وهى تلك التى تعبر عن اكتشافات علمية حقيقية ، والتى تكتسب فيها الأشياء صفات

اسنادية جديدة مثل اكتشاف (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجد مشكلة صعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة إلى بعيد . ولنقل أنه فى معظم الحالات تأتى هذه المقولات مقترنة بما يدل فى السياق على أنها شىء جديد مثل أن تتصدر بعبارة : « أثبتت التجربة أن ... » أو « فلان اكتشف أن... » ومثل هذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا فى القانون اللغوى ، وهى عبارات تنتمى إلى ظاهرة « التقعيد » ولا نلتقى بها فى الشعر . فالشاعر لا يقول :« لقد اكتشفنا أن هناك أسماكا تغنى » ولكنه يقول كما قال رامبو :

كنت أود أن أُرِى الأطفال هذه البلطيات
والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

ان عدم الملاءمة التى تصاحب التحول فى العبارة يلحظ على التو ، وهو يطلق عقال « دورة ميكانيكية » للتحويل اللغوى .وهذه الدورة ، كما سنحاول أن نبين فى الخاتمة ، تدفع بقيم معنوية تنتمى إلى نظام آخر هو الذى يبنى المعنى الشعرى .

* * *

فى وجود قاعدة الملاءمة المعنوية فانه ينبغى أن نواجه بها اللغة الشعرية وسوف نتبع فى تحقيق ذلك ، كما اتبعنا من قبل ، الطريق الاحصائى ، وسوف تكون خطواتنا هى نفس الخطوات التى اتبعناها من قبل . مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف ، وليس من الممكن أن نعطى مجموع أنماط العلاقات التركيبية ، ولكننا مع ذلك وفى سبيل أن نوسع إلى الحد الأقصى حقل التحليل ، فسوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الاسناد والتعريف والربط ، وهذا الفصل سوف يخصص لأهمها وهو الاسناد ، والاسناد يتحقق فى لغتنا فى شكلين رئيسيين : اسمى (مبتدأ وخبر) أو فعلى (فاعل ـ فعل)[1] ولكن لتسهيل التحليل

(١) حرصنا هنا على ايراد الترتيب الذى ورد فى النص ، وواضح أن ترتيب العربية فى هذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل ـ فاعل) . (المترجم)

سوف ندرسها تحت شكل الصفة ، فالصفة كما نرى فى الفصل التالى تقوم بدور رئيسى ، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور الا اذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه ، ويمكن اذن دراسته من خلال الصفة ، « فالثوب الأحمر » يمكن بسهولة أن يتحول إلى جملة خبرية من خلال تغيير بسيط « الثوب أحمر » فالملاءمة واحدة فى الحالتين ، وفى المقابل ، فهناك عدم ملاءمة فى « الوحدة الزرقاء » أو « الوحدة زرقاء » (مالارميه) .

واختيار دراسة الصفة هنا يعلل بشيئين ، فالصفة تشيع فى كل القصائد مما يسهل إلى درجة كبيرة العملية الاحصائية ، ومن ناحية أخرى ، فانه ذات تأثير لا نظير له فى اللغة ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول الغاءها من بعض التراكيب ، قارن مثلا :

الريح المتشنجة فى الصباح (فرلين)
مع الريح فى الصباح
أو لقد صعد السلم الوعر (هيجو)
مع لقد صعد السلم

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها فى الفصل التالى ، ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبرا للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية ، فاذا لم يتم فسوف نعد ذلك « عدم ملاءمة » .

ولنسجل أن التقابل بين (ملائمة ـ عدم ملائمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحلل معنى التركيب ولكنا سنتساءل فقط عما اذا كان يحتوى أولا على شكل مقبول لغويا .فلن نبحث عما كان يريده فرلين « بالريح المتشنجة » ولا هيجو « بالسلم الوعر » ونستطيع الآن أن نعبر الى الاحصاء .

* * *

يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النثر بالشعر فى خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) .

جدول رقم (٣)
الصفة غير الملائمة (أ)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
	برتلو	صفر		
نثر علمى	كلودبرنار	صفر	صفر	صفر ٪
	باستير	صفر		
	هيجو	٦		
نثر روائى	بلزاك	٨	٢٤	٨٪
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٣		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦٪
	فينى	٢٩		

فى اللغة العلمية كان نصيب « عدم الملاءمة » كما رأينا لا وجود له ، كان العلماء فى بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة ، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة ، ودون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فان عدم الملائمة لا يمكن أن يكون تردده الا ضعيفا ، لكنه لم يكن من المؤكد مسبقا أن هذا التردد لا وجود له ، فالمعدل فى الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسه . لكن الواقع هنا لم يسمح بأى مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الاطلاق الا اللغة العادية .

اللغة الروائية تستخدم المجاوزة لكن نسبتها ٨٪ تعد ضعيفة إذا قيست بالنسبة التى قدمها الشعر ٢٣,٦٪ فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضعاف وهو ذو دلالة كبيرة فى العمل الاحصائى ، ونحن لم نقدم احصاءات عن شعر القرن التاسع عشر الا من شعر المجموعة الرومانتيكية ، وكان يمكن للشعر الرمزى ـ كما سنرى ـ أن يجعل الفرق أكثر . ومن ناحية أخرى ينبغى أن نذكر بأن النثر الروائى ، لا يمثل تمثيلا حقيقيا « النثر » إذا كنا نريد بهذه الكل « اللغة المستعملة » فكل لغة أدبية هى ذات طابع « أسلوبى » بدرجات متفاوتة . وهذا الفرق الكمى ـ ولنضع ما يتصل بالوزن جانبا ـ هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا ، وما عرف بأنه شعر . وحقيقة أن الكم يتحول جدليا إلى « كيف » واللاطبيعية تختفى إذا لم تصل إلى معدل معين وهذا يوضح لنا كيف يمكن أن تبدو لنا لغة كبار ناثرينا فى القرن التاسع عشر وكأنها لغة طبيعية . وسوف يمدنا مبحث « التعريف » بأمثلة أكثر دقة فى الاشارة إلى هذا الغموض .

أن من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين ، الناثرين والشعراء تشكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الاحصائى التالى :

النـــوع	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
نثر روائى	٪٠,٧٨	٪٣,٣٢	٪١٠	غير ذى دلالة
شـــعر	٪٠,٦٤	٪٣,٣٢	٪١٠	ذو دلالة

أن كل شىء يجرى كما لو أن المؤلف ، فى جنس ما ، يحدد لنفسه عفويا ، معدلا للمجاوزة ودرجة أسلوبية لا يتعداها ، وهنالك حقيقة تؤكد ذلك ، فمؤلف واحد هو هيجو يظل فى اطار المعدل الكمى للجنس الذى يكتب فيه تبعا لكونه ناثرا ، أو شاعرا . فهو يستخدم ٦٪ من الصفات « غير الملائمة » عندما يكتب رواية ، وينتقل إلى ١٩٪ عندما يكتب قصيدة ، وهكذا يثبت أن الجنسين الأدبيين أيا كانت الفروق بينها فى المحتوى يمكن أن يدرسا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى .

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه ، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره ، ولنحصى الصفات عند شعراء مجموعاتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتردد « عدم الملاءمة » يقدمه لنا الجدول التالى :

الجـدول رقم (٤)
الصـفة غير الملائمـة (ب)

مؤلف	عـدد	مجمـوع	متوسـط
كورنى	٤		
راسـين	٤	١١	٪ ٣,٦
مـوليير	٣		
لامارتين	٢٣		
هيجــو	١٩	٧١	٪٢٣,٦
فينـى	١٩		
رامبــو	٤٤		
فرلـين	٤٢	١٣٩	٪٤٦,٣
مالارميه	٥٣		

ولنسجل أولا أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون مثل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهى نتيجة تعد فى ذاتها ـ على مستوى الدراسات الأسلوبية ـ مهمة ، إذ أنها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشكل ، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خلال المحتوى ، من خلال الموضوعات ، من خلال الأفكار ، من خلال المشاعر .. الخ . ولكن أيضا على مستوى الشكل من خلال معدل المجاوزة الذى يمارسونه ، وعلى سبيل المثال فقد أحصينا عدد الصفات غير الملائمة عند بودلير ، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩ ، وهى متناسبة مع متوسط المجموعة الرمزية ٤٦,٣٪ مما يسمح بربطه من الناحية الأسلوبية بهذه المجموعة ، وليس هذا الا مثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصائص أسلوب ما .

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن فى الفرق الذى يحمل معنى كبيرا والذى يوجد بين مجموعة وأخرى ، كما يظهره ذلك التحليل الاحصائى Xe التالى :

مجمـــوعة	قيمة	قيمة محددة	معـدل	فرق
كلاسيكية ـ رومانتيكية	١٤,١٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكية ـ رمـــزية	٧,٢٨	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة إلى أخرى شديد الوضوح ، وهو يتسق مع التطور بين المجموعات فى الوزن والتطور يأخذ خطا واحدا فى التأكيد على الخروج على المعدل اللغوى العادى . فعند الرمزيين تكاد تكون الصفات « غير مناسبة » ونحن نشير هنا إلى التطبيق المتعمد لعدم أحترام المعدل كما كتبه فرلين فى « فن الشعر » ولكن هذا المبدأ لم يعد خاصية للمدرسة الرمزية وحدها ولكنه أصبح يشكل وعيا تفرضه الضرورة الداخلية للشعر .

* * *

أن التحليل السابق عالج « عدم الملاءمة » باعتباره ظاهرة كلية يحكمها قانون « الوجود التام أو العدم المطلق » فالصفة تلائم أولا تلائم المسند اليه ، ولكن يمكن أن نتساءل الآن عما إذا كان من الممكن وجود درجات للملاءمة ، توسيع لمعنى « عدم الملاءمة » ذاته يسمح بأن ندخل إلى التحليل تمييزات أكثر دقة . وسوف نرى أن ذلك ممكن وأنه سيسمح بقياس درجة « المجاوزة » تبعا لـما تقدمه من مقاومة لتقليل المسافة بين المعنيين .

التشابه تطابق جزئى ، فهناك استعارة إذا كانت (ص ١) و (ص ٢) يحتويان عى جزء مشترك بينهما[(١)] ويمكن أن نصور هذه العلاقة كما يلى :

(١) المثال الذى يقدمه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف فى صف انتظار ، حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue فى معناها الأصلى وهو الذيل ، ومعناها المجازى وهو الخيط والجزء المشترك بينهما هنا هو الامتداد . (المترجم)

ص ١ (أ ب ح) ← ص (أ د هـ)

حيث تمثل (أ) الجزء المشترك ، وهنا يلحظ على الفور ان تصورا كهذا تجزئة للمعنى إلى جزئيات مكونة ، وهذا التجزىء الذى كان لفترة طويلة مشكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات اللغوية ، وتبعا لمبدأ « المشاكلة » الذى طرحه يلمسليف [1] فان هناك توازيا تاما بين خطة التعبير وخطة المحتوى . فمن ناحية التعبير يمكن تجزئة الكلمة لوحدات اصغر هى الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضى بامكانية حدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى اى ان مدلول كلمة يمكن ان يتجزأ بدوره إلى وحدات أصغر ، وهكذا فان كلمة « فرسة » يمكن ان تتجزأ إلى وحدتين معنويتين هما « خيل + انثى » .

سورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة « أب » إلى :

سلف من الدرجة الأولى + مذكر

وهذا التحليل يضعفه كما قال مارتينيه « أن هناك صعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية ، دون أن يكون هناك رافد واقعى مع هذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة » [2] فالدال « فرسة » فى الواقع لا يحمل أثرا لجزئياته المعنوية ، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نفعل مثلا مع « مواطنون » فنقسمها إلى « مواطن + و ن » حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر المدلول ، فان تحليل مدلول « فرسة » ليس اذن عملية لغوية ، ولكنه يدخل فى اطار مباحث اصول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهذا .

ولكن أيا كانت القيمة التى تعطى لمثل هذه التجزئة فانها ضرورية إذا أردنا أن نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية ، فمن المؤكد أن الكلمة إذا كانت تعطى مدلولا غير قابل للتجزئة فان استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلا فكلمة « ثعلب » لا تعنى « مكار » الا لأن المكر كان فى عقل المتكلم واحدا من المكونات المعنوية للكلمة ، فيحق لنا اذن أن نقسم كلمة « الثعلب » إلى « حيوان + ماكر » .

---

(1) La Stratification du Langage. 1954. n. 2 - 3.

(2) La Stratification du Langage 1954. n. 2 - 3.

لكن القسم الثاني احتفظ به للاستعمال الاستعاري ، وتبعا لرأى ونكلر Winckler الذى طور به موضوع « السمة » عند وند Wundفان سمة « الماكر » تعد هى القسم الوحيد الذى يبنى المعنى الذاتى ، والدليل على ذلك أنه فى بعض اللهجات يطلق على الثعلب « المكار » (١) .

ومع ذلك فان هذه النظرية تؤدى إلى بتر المعنى ، فعندما نقول « معطف من ثعلب » فاننا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن « الفراء » الذى يشكل جزءا آخر من مكونات المعنى ، وتعدد تغيير المعنى بدءا من لفظ واحد هو الدليل على تعددية السمات التى تبنى المدلول . وربما كانت دراسة الاستعارة - ولنقل هذا عابرين - هى التى يمكن أن تقدم المعيار اللغوى اللازم لعلم المعنى البنائى .

يمكن أذن أن نقبل - على الأقل - بالنسبة لبعض الكلمات التى تسمى « محسوسة » امكانية تحليل المعنى إلى وحدات معنوية أصغر ، وهذه الامكانية هى التى سوف تمدنا بوسيلة تحويل « عدم الملاءمة » إلى « كم » .

ضفيرة من أبنوس	(لامارتين)
عشب من زمرد	(فينى)

وإذا نحن وفقا للمنهج الذى تحدثنا عنه حللنا « المسانيد » كما يلى :

أبنوس	=	خشب	+	أسود
زمرد	=	حجر	+	أخضر

فاننا سنرى أن عدم الملاءمة لا ينطبق الا على جزء واحد من وحدتى المعنى ، ويكفى أن ننتزعه لكى تعود الملاءمة ، فعدم الملاءمة إذن ليس جزئيا هنا ، والاستعارة التى تقلل درجة المجاوزة ليست الا مجازا مرسلا ، حيث أن القسم الملائم ايا كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلى . وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة « مجاوزة الدرجة الأولى » وهى المجاوزة المحددة بوقوع عدم الملاءمة فى أحد عنصرى المعنى والتى من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر .

---

(1) Arbitrair Linguistique et daubie articulation Cahiers F. de Saussur. no 15. P. 107.

ولنأخذ الآن تعبيرا مثل هذا التعبير :

صـلاة زرقـاء (مالارميـه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الاسنادية غير الملائمة « زرقاء » إلى وحدات أصغر ؟ ان العملية تبدو بالتأكيد صعبة ، أننا مع مصطلح يدل على معطى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته ، ونحن لا نرى جيدا كيف يمكن بناء تعريف لكلمة « أزرق » وفيما يتعلق بالألوان وبصفة عامة بالمعطيات الحسية ، لا يمكن أن يكون الا احالة بالقياس إلى الموضوع المعالج « هذا الشيء أزرق » أو ينبغى اللجوء إلى تعريف حشوى فنقول « الأزرق هو اللون الذى تتصف به كل الأشياء الزرقاء » . مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس « هذه العلاقات المعنوية الأولية » أو « البدائية » كما يسميها « سورنسون » والتى يتضمن تحليلها المعنوى وجودها ، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتـو Pricto فانه يقسم المعنى إلى وحدات أصغر وهذه الوحدات تقدم معانى تستطيع بدورها أن تتجزأ . فاذا كانت « الفرسة » تشمل (الخيل + الانثى) فان الخيل بدوره يمكن أن يقسم إلى « حيوان + ثديى + حافرى + أليف .. الخ » . وشيئا فشيئا لابد أن تصل إلى عناصر أخيرة ، تكون غير قابلة للتجزئة ، وتكون حقيقة « ذرة معنوية » ومن بدهيات البحث المعاصر ـ كما هو معلوم ـ ضرورة التسليم بوجود ذرات كتلك تكون فى ذاتها غير قابلة للتعريف ، ولكن يمكن بدءا منها بناء كل التعريفات الأخرى .

فاذا كانت كلمات الألوان فعلا تشكل « عناصر أخيرة » فى المعنى ، فان النتيجة المنطقية أنها يستحيل أخذها كعناصر فى الاستعارة المعللة ، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائما) أو « لا معقولا » وهو فى الواقع لا هذا ولا ذاك ، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

« أفكار سـوداء » و « حيـاة وردية »

بقى أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات ، ومن الواضح أنه مادام يستحيل وجوده فى « داخل المدلول » فلابد من البحث عنه فى « خارجه » .

وفى حالة « صلاة زرقاء » ينبغى أن نلجأ إلى ما يسميه النفسيون بعملية « التداعى » أى تقابل محسوسات تنتمى إلى حواس مختلفة . فلدينا هنا محسوس بصرى يلتقى بمحسوس سمعى ، وعملية « التداعى » مبحث ينتمى إلى التحليل النفسى ، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته ، وسوف نعود فيما بعد إلى عملية « التداعى » لكن فى هذه المرحلة من تحليلنا نهتم بالتداعى فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين .

ولقد اعترف اللغويون بالتداعى باعتباره « نمطا » من أنماط الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره « درجة » من درجاتها . وحيث أن اللون فى الواقع غير قابل للتحليل فان تناول المعنى لا يمكن أن تتم عمليته من خلال الخصائص الجوهرية للون ، وفيما يخص اللون الأزرق فان الملمح الذاتى الذى يمكن استخلاصه هو معنى « الهدوء » وهو شىء يمكن أن يسهم فى تقليل « عدم الملاءمة » فعبارة « صلاة زرقاء » تقودنا إلى الاحساس بالسكينة الناتج عن نغم الصلوات ، وأيا كانت الموافقة أو المخالفة لهذا التفسير فقليلة هى الأهمية التى تعطى للقيمة الذاتية التى تمنح لكلمة « زرقاء » فالأساس ليس هنا ، ولكنه الآن فى حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة ـ لا يمكن أن تعد جزءا من مكونات مدلول كلمة « زرقاء » وهى لا تشكل بأى طريقة ملمحا ملائما فى المعنى . وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذى هو لون موضوعى ما ، وهذا الانطباع الذاتى ، يكمن فارق كبير ، وهو أكبر على حال من الفارق الذى يفصل « مكار » عن « ثعلب » أو « أسود » عن « ابنوس » فالمكر خاصة موضوعية للثعلب ، وكذلك اللون الأسود بالنسبة للأبنوس ، ويكفى لكى نعبر من أحد المعنيين إلى الآخر أن نعتمد على قدر قليل من التجريد ، ولكننا لا يمكن بأى حال أن نَعْبُر مع قليل من التجريد من « الأزرق » إلى « السكينة » وبناء على هذا فاننا يمكن أم نفرق بين درجتين من الاستعارة ، وترتيبا على ذلك بين درجتين من « عدم الملاءمة » تبعا لنوع العلاقة بين المدلولين . فهناك « عدم ملاءمة » من الدرجة الأولى ، إذا كانت داخلية و « عدم ملاءمة » من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية .

التداعى ليس هو المثال الوحيد على « عدم الملاءمة » من الدرجة الثانية ، فالتفريق الذى قدمه هـ . ادانك H. Addank بين « استعارة توضيحية »

و « استعارة عاطفية » يؤيد وجهة نظرنا . فتعد استعارة عاطفية « كل استعارة ترتكز على تواز لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يعده « ادانك » فرقا « كيفيا » نعطية نحن فرقا « كميا » وتوازى القيم بالنسبة لنا هو حد أدنى من التشابه ، والاستعارة العاطفية تمثل حدا أقصى من « عدم الملاءمة » خضوعا للمبدأ الذى طرحناه ، والذى تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصل المعنى الحقيقى عن المعنى المجازى .

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصورة إلى « كَمّ » ليست جديدة فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة « قريبة » واستعارة « بعيدة » حسب تعبير بارى Barry او استعارة « واضحة » واستعارة « غامضة » حسب تعبير « فونتانيي » لكنها لا تمدنا بمعايير للقياس . ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع إلى « أوليات » المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان ، يبين لنا خاصة « البعد » فى الاستعارات التى تبنى عليها ، وبالتالى الدرجة العالية من عدم الملاءمة فى التركيبات التى تقع فيها واحدة من هذه الكلمات مسندا ، وهذا يقودنا إلى الهدف الذى من أجله أوردنا هذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشعر مع نفسه بالقياس إلى « عدم الملاءمة » من الدرجة الثانية . فالبلاغيون ـ تبعا للمقاييس الجمالية لعصرهم ـ نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما إذا كان الشعر فى تاريخه قد امتثل لهذا النهى .

المحاولة الاحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط . وسنختار ـ تبعا للمنهج الذى نتبعه ـ مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات « غير الملائمة » .

١ ـ صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته مثل :

ليـلة خضراء	(رامبـو)
شـفق ابيض	(مالارميه)

٢ ـ صفات لونية أسندت إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عطرية سوداء (رامبو)
احتضـــار ابيض (مالارميه)

وإذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم إمثلة هنا ، فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الألوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذي يفرضه الاحصاء (مائة) ومع ذلك فان بعض الأمثلة التي جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم في هذا المجال تكاد تنعدم ، فكل صفات الألوان تستعمل أما في معناها الحقيقي أو في « استعارة الاستعمال » وهكذا فان الصفة « سوداء » لم ترد في « افيجيني »[١] Iphigenie الا ثلاث مرات :

يـرضى بجنـون هـذه التضحيـة السـوداء
. . . .
من يجـرؤ عـلى أشـد ألـوان الشهـور سـوادا
. . . .
تحـت اسـم مسـتـعـار قـدره الأسـود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل في المعنى المجازي « سوء » أو « مدان » وهو استعمال كان شائعا في اللغة الأدبية للعصر .

وفي مثل هذه الحالة ، كما هو الشأن في حالة « التضمين » يبدو نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر او الاستجابة لمتطلبات الشعر المضاد لها ، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال « حل وسط » يتمثل في « الاستعارة المستعملة » وهي أضعف درجات المجاوزة ، وقد كانوا يكثرون من استخدامها .

أما المحدثون فعلى العكس من ذلك ، فقد أسقطوا « الاستعارة

---

(١) مسرحية لراسين (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) مأخوذة عن أسطورة افيجيني اليونانية وهي ابنة اجا ممنون التي أمرت الآلهة على ان يضحى بها لكي تسهل الريح طريق ابحاره إلى طروادة وقد عولجت مسرحيا في الأدب اليوناني القديم على يد اوربيد في أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها في الأدب الفرنسي بون دى روترو (١٦٠٩ ـ ١٦٥٠) وظلت من بعدهما تعالج في اشكال ادبية وموسيقية مختلفة .(المترجم)

المستعملة » ، وقد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين ، ونكاد لا نجد شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التى تدخل فيها كلمات الألوان هى « الاستعارة المبتكرة » وعند المحدثين تتسع الهوة بين المجموعتين ، كما يبين الجدول التالى :

الجـدول رقم (٤)
صـفات الألوان غير الملائمة

لا مارتين	٤		
هيجـو	٥	١٢	٤,٣٪
فينـى	٣		
رامبـو	٤٢		
فرلين	٣٦	١٢٦	٤٢٪
مالارميه	٤٨		

- أن مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين ، ولكنها لم تؤت ثمارها الا مع الرمزيين ، لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جرءوا على اجتيازه . اننا باختيارنا للالوان ، قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة فى معالجتها شعريا ، فاللون من اكثر انواع المعطيات التجريبية جلاء فى عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء ، فإن نعطى شيئا لونا ليس له ، وان نزيد فنجعل هذا اللون « خبرا » له ، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل ، فالعالم الرمزى عالم محير ففيه « القمر » وردى » و « العشب ازرق » و « الشمس سوداء » و « الليل اخضر » واغرب من هذا « الذهول أحمر » و « الوحدة زرقاء » و « النعاس أخضر » وهكذا الوان لم تر قط تتمازج فى أشكال غريبة وضوضاء خارقة لكى تشكل عالم الشاعر الذى يبدو خارقا .

مع الرمزية بدأ الفراق الحالى بين الشعر وجمهوره ، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم ، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التى يرفضها الشعراء أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم إلى أقصى مدى ، من خلال تأكيدهم الذى ورثوه عن « المثالية الألمانية » بوجود عالم « ما فوق الواقع » الذى يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الاول الذى ليس الا خداعا ظاهريا وهم إذ يقولون هذا فانهم يؤكدون الخطأ الجوهرى

الذي ينسب إلى الأشياء ما ينبغي أن ينسب إلى الكلمات فليس هناك عالم شعري وإنما هناك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، أن الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، فالقمر ليس ورديا والشمس ليست سوداء والليل ليس اخضر ، ولو كانت كذلك لنسب اليها الشاعر صفات أخرى ، عبارة « بريتون » التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها ، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الاطلاق عما يريد أن يقوله ، ولا يسمى الأشياء على الاطلاق بأسمائها ، فاللون الأخضر فى « ليلة خضراء » ليس هو اللون الموضوعى ، فهو ليس هنا الا مدلول أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان ، والاصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى .

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة ، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة الا من خلال انتهاك قواعد اللغة ، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص ٢) مُغْلق ، وبينهما دائما يوجد (ص ١) وهو المعنى الأول ، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة ذاته ، ولذلك فان هذا البناء ينبغى فكه أولا .

الاستعارة أو تغيير المعنى هو تحويل « النظام » إلى « التصور » فالصورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و « المقال » هو « النظام » والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى تمشى مع القاعدة ، وهو ليس الا تحقيقا للامكانية الكامنة فيها . اما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله « النظام » ويقبل أن يتحول .

والشعر تبعا لتعبير فاليرى الدقيق هو « لغة داخل اللغة » نظام لغوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم ، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى . أن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية .

ويمكن ان تأتى دلائل الاثبات العكسية على ذلك عندما نرى انه يكفى فى أى تعبير شعرى أن نمحو أو نقلل من درجة المجاوزة لكى لا يبقى معنا شعر ، ولا نستطيع أن نختار نموذجا على ذلك احسن من الجدال الذى جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : Ibant obscuri Sola nocte

وترجمته الحرفية : لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة

وعدم الملاءمة هنا يقفز فى العين والصفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا ، ولهذا فان بعض المترجمين أعادوا وضع الصفات فى مكانها (العادى) فأصبح البيت :

لقـد رحلـوا وحيـدين فى الليـالى المظلمـة

وهم إذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر ، من الذى لا يرى على الفور أن هذه الصورة الأخيرة (للبيت) هى نثر وليست الا نثرا ؟

لقد ولد الشعر من « عدم الملاءمة » والشاعر كان يعرف ذلك جيدا ، ولهذا فقد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلمون والليالى الوحيدة .

ونفس التصور يسمح لنا بأن نجيب على تحدى « بريمون » الذى نعيد هنا ذكر كلماته : « فلننظر فى النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا ، لماذا كان بيت مالرب » :

ستتجـاوز الثمـار وعـد هـذه الأزهـار

واحدا من المعجزات الأربعة أو الخمسة فى الشعر الفرنسى . كيف يتأتى أن الانسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هذا البيت الا إذا هدمه كله ، ولنضف زجاجة صغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة فنغير « وعـد » إلى « وعـود » وسوف نرى أن البيت يتحطم .

ولكن الانتقال من المفرد إلى الجمع هنا اقل من نديف الثلج ، انه فى الواقع يشكل ببساطة تقليصا للمجاوزة ، « فالوعود » هى « استعارة استعمال » فالمصطلح يشيع استعماله فى معنى « دلالات واعدة » ويتمشى مع قانون التركيب أن نعطى الأزهار دلالات واعدة ، وعلى العكس من ذلك فان « وعـد » يحتفظ بمعناه الاصلى وهو « عهـد » وهو شىء لا يمكن أن ينسب الا للانسان . فالفرد الانسان أسند إلى الموضوع صفة غير ملائمة ، وانتهاك القانون الذى لم ينتهكه الجمع ، فاذا كنا قد زحزحنا المجاوزة (من خلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال ، فذلك معناه أن المجاوزة هى قاعدة التمثال .

* * *

الباب الرابع
المستوى المعنوى : التحديد

ما معنى حدد ؟ معناها قبل كل شىء ـ كما تدل الكلمة ـ عيَّن الحدود ، اى فى اطار المجموع ميز موضوعا وفصله من غيره ، وبكلمة شديدة البساطة عندما تكون الكلمة تتضمن عدة احتمالات ان نبين أيها مراد هنا (١) .

أن وظيفة كتلك لن تكون ضرورية فى لغة تتكون فقط من أسماء الذوات . فهذه الأسماء فى الواقع (نابليون ، فرنسا والقمر .. الخ) هى محددة بذاتها .

لكننا نرى أن وجود لغة كتلك يقتضى أن تتكون من عدد من المصطلحات يزيد على طاقة وامكانيات قوة الذاكرة ، ولهذا فان « اللغة » وجدت أن من الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذوات لعدد محدد من الموضوعات المألوفة (الأشخاص ، المدن ، منتجات الفن .. الخ) وفيما يتصل بمجمل الموضوعات الباقية ، فانه من البديهى أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا ، على أن نجمعها حسب خصائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء الا لهذه التصنيفات . ومع ذلك

---

(1) G. et R. le Bidois, Syntaxe du Français moderne 2 vol. Paris. 1930-38.

فاننا عندما نبدأ فى ارادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هذه التصنيفات ، عن نوع أو عن فرد ، فانه لابد من تهيؤ وسائل لغوية خاصة ، محملة على وجه الدقة بامكانية التحديد ، وهذه الوسائل تجمع عدة أدوات هى التى سنسميها أدوات « التحديد » مثل الوسائل التى تسمى « بالصفات المحددة » (كالاشارة والاضافة ، والتنكير ، والدلالات العددية) .

هذه الوسائل لا تضيف إلى المصطلح الذى تحدده أى صفة جديدة ، ففى عبارة « هذا الرجل ذكى » فى الوقت الذى نجد فيه الخبر يوضح المبتدأ ، فان اسم الاشارة على العكس لا يفعل الا أن يشير إلى من يتعلق الخبر به ، فاذا كان المصطلح الاسنادى اذن يزيد من امكانية فهم المسند اليه ، فان المصطلح الاشارى لا يفعل الا تحديد الامتداد ، وبهذا المعنى يمكن أن يحيل الوسيلة « التحديدية » إلى مجرد وسيلة « كمية » ، وهذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو ، ايفون ، وكريسو) ولكننا مع هذا يمكن أن نلاحظ أنه يوجد فرق بين صيغة « هذه الكلاب » و « عدة كلاب » ففى الحالتين يبدو اتساع الموضوع محددا ، ولكن فى الوقت الذى يقتصر فيه التنكير فى « عدة كلاب » على الاشارة إلى ذلك ، فان الاشارة فى الصيغة الأخرى تسمح - إلى جانب أشياء أخرى - بتعيين أى كلاب يتعلق بها الموقف . ولهذا فان بعض اللغويين مثل « بايى » فرق بين وظيفتين مختلفتين هما « التحديد الكمى » و « التحديد الموضعى » فالتنكير والصفات العددية تنحصر مهمتها فى « التحديد الكمى » أما الاشارة والاضافة فهى تجمع إلى جانب ذلك أيضا « التحديد الموضعى » وسوف نأخذ بهذه التفرقة ، التى تلتقى كما سنرى ، مع نمطين مختلفين من انماط الصورة .

أن الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن أن تتحقق من خلال صيغ أخرى مثل الاضافة إلى اسم (كتاب على) أو اسم الموصول (الكتاب الذى يوجد على المائدة) وأيضا من خلال الصفة (الكتاب الأسود) وللأسباب المنهجية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ، فاننا سنقتصر هنا فى تحليلنا على الصفة ، وسوف يكون من السهل بعد ذلك تعميم نتائجها على الصيغ الأخرى .

كلمة الصفة ليس لها اليوم الا قيمة نحوية ، أما فى الماضى فقد كان لها

معنى مزدوج نحوى وبلاغى [1] فالنعت بالمعنى البلاغى كان يميز « صورة » أعطاها « فونتانى » التعريف التالى فى مقابلة الصفة العادية التى سماها « الصفة » : فى أى شيء تفترق الصفة عن النعت الخالص ، هذا الفرق يظهر إلى حد ما من خلال التعريف ذاته ، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوى بموصوف أو منعوت ، ومهمة كل منهما أيضا هى اضافة فكرة ثانوية إلى الفكرة الرئيسية لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها حتى لتحديد وتكميل

---

(١) سوف نترجم هنا مصطلح Epithéte بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة ولقد واجهنا فى البدء مشكلة التحديد فى ترجمة المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق فى استخدام المصطلحين بين العربية والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان فى علم النحو العربى وفى كتبه السائرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكرون فى أبواب التوابع « باب النعت » الذى تحدد شروطه الصرفية وعلامته الاعرابية تبعا للمنعوت السابق عليه ، وهم احيانا يتحدثون عن الصفة والموصوف ، دون ادنى فارق بينهما وبين النعت والمنعوت ، لكن الفرنسية تستخدم المصطلحين فى المجال البلاغى إلى جانب المجال النحوى ، وذلك يحدد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضحه المؤلف فى هذا البحث ، فمصطلح Epithete اقرب بصفة عامة إلى الصفة الجمالية ، على حين ان مصطلح Adjectif اقرب إلى الصفة التحديدية ، وكان لابد من أن يختار لكل واحد منهما واحد من المصطلحين (المترادفين) فى العربية ، على انه عند التأمل فى كتب النحاة القدماء لا يبدو المصطلحان على درجة واحدة من التساوى فى المعنى ومن ثم فهما ليسا مترادفين . فابن يعيش يقول فى شرح المفصل « الصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم إلى ان النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالافعال نحو ضارب وخارج ، فعلى هذا يقال للبارىء سبحانه ، موصوف ولا يقال له منعوت وعلى الأول هو موصوف ومنعوت ، والصفة لفظ يتبع الموصوف فى اعرابه تحلية وتخصيصا له بذكر معنى فى الموصوف او فى شيء من سببه ، وذلك المعنى عرض للذات » .

شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧

أما صاحب حاشية الصبان فيقول : « النعت ويقال له الوصف والصفة ، وقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصفة لا يختصان به بل يشملان نحو عالم وفاضل ، وعلى الثانى يقال صفات الله وأوصافه ولا يقال نعوته ، والذى فى القاموس أن النعت والوصف مصدران بمعنى واحد وأن الصفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف واسما لما قام بالذات .

حاشية الصبان على الأشمونى الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذى يتضح من هذين النصين أن الصفة فى كليهما أعم من النعت ، وأن النعت أخص منها وداخل فى مفهومها ، وذلك فى الحقيقة هو شأن العلاقة - على وجه التقريب - بين الصفة الجمالية والصفة المحددة ، ومن ثم أردنا ونحن فى مجال استخدام هذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقديا ، أن نشير إلى الفروق الدقيقة بينهما عند علمائنا الاقدمين فى محاولة لبعث الروح الجمالية فى المصطلح من جديد وليكونا محددين فى مناقشاتنا النقدية عندما نحاول تطبيق منهج « بناء الشعر » على شعرنا العربى والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى .

(المترجم)

المعنى ، ولا يمكن أن نقول بأن علاقتهما « طائرة » أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبا الا اداة لتقوية الحجة أو لتنشيط المقال ، وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبا « طائرة » أو أطنابا .

ولتنزع فى عبارة ما الصفة ، فانها ستصير ناقصة أو تقدم معنى آخر ، ولتنزع فى عبارة ما النعت ، فان معنى العبارة سوف يظل كاملا ولكنه قد يجزأ أو يضيف ، هكذا عرف فونتانيى الصفة والنعت متابعا « روبو » وسوف نطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين « أن الروح الحزينة تضفى حزنا من لون ما على اكثر الموضوعات بهجة » ، « الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى » ولنلغ من الجملة الأولى صفة « الحزينة » ولن يكون للجملة معنى ولنلغ من الثانية صفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو ، لكن سينزع اللون عن الصورة فكلمة الحزينة ليست أذن الا صفة خالصة فى الجملة الأولى ، وكلمة شاحب نعت فى الجملة الثانية [١] ، لكن فونتانى لم يوضح لنا مع ذلك لماذا يكون الوصف أحيانا « طائرا » أو اطنابا ، وأحيانا ضروريا ولازما ، لماذا يمكننا أن نلغى بدون عقاب « شاحب » فى « الموت الشاحب » ولا نستطيع أن نلغى « حزينة » فى « الروح الحزينة » . فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال وسوف نرى حينئذ البناء الحقيقى للصورة يظهر .

إذا كنا من خلال الغاء الصفة قد حولنا عبارة « الروح الحزينة تضفى حزنا على اكثر الموضوعات بهجة » إلى « الروح تضفى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة » مما يقودنا إلى صيغة لم يعد لها معنى « على حد تعبير فونتانى » ، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة ، فالقيمة الأولى كانت حقيقية أما الثانية فهى زائفة لماذا ؟ لأننا حين الغينا الصفة قد حولنا درجة امتداد المسند اليه وتبعا لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء إلى الكل ، على حين أن المسند حقيقة بالنسبة للبعض ، و « زائف » بالنسبة للكل . فصحيح أن الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الأشياء بهجة ، لكن هذا ليس صحيحا بالنسبة لـ « كل روح » ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التحديدية الخالصة .

---

(١) Des Figures du discours. p. 80.

أن وظيفتها أن تجيب على السؤال « أى » وهى وظيفة تؤديها من خلال تحديد نوع داخل الجنس .

ولكى يلعب الوصف هذا الدور ، فانه لابد أن يكون صالحا للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم ، وهذا ما يمكن أن نوضحه من خلال لغة رمزية بالطريقة التالية :

فلنعتبر كل الكلمات على أنها جداول ، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية . فاذا كان « أ » هو الاسم و « ب » هو الصفة ، فلكى تكون العملية التحديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنا

أ × ب = س أو س <أ .

وهكذا فان جدول الانسان مضروبا فى جدول الابيض يعطى لنا جدولا أصغر وهو الانسان الابيض .. (لكن إذا كانت الصفة على كل امتدادات الاسم ، فان ذلك سيعطينا) :

أ × ب = أ

وهكذا فان جدول الانسان مضروبا فى جدول الفانى ، يعطى جدول الانسان الفانى وهو معادل لجدول الانسان ، وهكذا عملية الضرب يصبح لا معنى لها وتصير الصفة أطنابا .

الحالة الأولى : إذن هى حالة « الروح الحزينة » التى تكون جدولا أصغر يندرج تحت « الروح » والثانية على العكس هى « الموت الشاحب » وهى من حيث الامتداد مساوية « للموت » والوصف ينطبق على الموت بعامة . وهنا نشير إلى أنه يوجد بين الصفة والخبر فى وقت واحد فارق نحوى ، ومنطقى ، فمن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصل مباشرة بالاسم ، على حين يرتبط الخبر به بواسطة [١] . ومن الناحية المنطقية ، فان

---

(١) يشير المؤلف هنا بالطبع إلى الفروق النحوية فى اللغة الفرنسية بين الإسم والصفة وهى خصائص تختلف من لغة إلى لغة ، وتلجأ كل لغة إلى وسائلها الخاصة لاظهار هذه الفروق ، وفيما يتصل بالعربية ، فإن الفرق بين الصفة والخبر تكمن فى مكانة كل منهما فى الجملة حيث يأخذ الخبر دورا رئيسيا فيها فهو أحد ركنى الاسناد على حين تأخذ الصفة دور التابع المكمل ، وكذلك فى المطابقة تنكيرا وتعريفا مع العنصر النحوى المرتبط منهما (المبتدأ او الصفة) حيث يكون الخبر عادة من هذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصفة غالبا مطابقة . (المترجم)

الفرق يأتى من القاعدة التى تكلمنا عنها آنفا ، وهى أن الخبر يمكن أن ينطبق على كل أجزاء الاسم ، لكن الصفة لا يمكن أن تنطبق الا على جزء منه فقط .

وهكذا نجد بناء موازيا لبناء الصورة السابقة (فى الفصل السابق من هذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح « عدم ملائم » للمسند الذى يكون غير قادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الاسنادية ، وفى الحالة التى معنا ، فان الصفة التى سنسميها صفة « اطناب » يتضح أنها هى بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية ، وفى الحالتين ، فاننا نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفء لأداء وظيفتها التى تحددها لها القواعد .

ويمكن ، إذا وضعنا فى الاعتبار الصفة وحدها ، أن نعتبر عدم الملاءمة والاطناب نمطين لصورة واحدة ، فاذا كانت الصورة فى الواقع عادية حين تكون :

أ × ب = س

فان هناك حالتين غير عاديتين هما :

١ ـ أ × ب = صفر وهى حالة عدم الملاءمة .

٢ ـ أ × ب = أ وهى حالة الاطناب .

ولكى تؤدى صفة وظيفتها فانها يجب :

١ ـ أن تنطبق على جزء من الاسم .

٢ ـ الا تنطبق الا على جزء فقط ، وهى تعد غير عادية إذا لم تكن تنطبق على أى جزء أو كانت تنطبق على الكل ، فهى لا تنطبق على أى جزء فى مثل « رائحة العطر السوداء » وتنطبق على الكل فى مثل « الزمرد الأخضر » .

وسوف نبين الآن من خلال التحليل الاحصائى أن صفة « الاطناب » هى خاصة من خواص اللغة الشعرية ، ولكن قبل أن نبين علينا أن نبعد اعتراضا محتملا إذا كانت « رائحة العطر السوداء » تعبيرا تقفز عدم ملاءمته فى العين ، فان الأمر يبدو مختلفا فى « الزمرد الأخضر » فالمجاوزة هنا تبدو لنا أضعف بكثير ، ومن هنا فان من غير المفيد أن نحدد أن الزمرد أخضر ما دمنا

نعرف هذا سلفا ، ولكننا إذ نفعل هذا فاننا فقط نتمرد على مبدأ اقتصادى فى التعبير يقضى بتلافى ايراد الكلمات التى لا فائدة منها ، لكن مبدأ كهذا ، مبينا على قاعدة المجهود الأقل ، يبدو بالتأكيد أقل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عدم الملاءمة ، فالاطناب وعدم الملاءمة لا يبدوان فى نهاية الأمر ، وكأنهما يحتلان نفس المرتبة الوظيفية (١) .

والواقع أن القضية هنا تتعلق بنظام واحد للمجاوزة ، ولنأخذ هذا التعبير لكونت دى ليل :

الأفيـال الخشـنـة تـذهـب لأرض الميـلاد

فالمجاوزة هنا لا تأتى فقط من أن الصفة لم تفدنا شيئا على الاطلاق ، فنحن نعلم بالتأكيد أن كل فيل له جلد خشن ، لكن لو أن الصفة كانت خبرا ، لو أن التعبير كان « الأفيال خشنة » لما كانت لدينا أية مجاوزة ، كان التعبير سيصير ساذجا ، لكن السذاجة ليست خطأ من ناحية النظام اللغوى ، إن نظرية « الافادة بالمعلومات » عندما أخذت كلمة « الاطناب » إلى البلاغة ، اعطتها معنى السذاجة(٢) ، فهو لا يحمل من المعلومات الا المسند الجديد غير المتوقع ، لكن مرة أخرى ، ليست هناك أى قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الافادة بمعلومات ، أن نظرية المعلومات توضع فى مستوى خارج اللغة ، وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية ، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتية

---

(١) ا ـ يقصد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

(٢) يمكن تتبع الصور الثلاث التى اشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصد تطور الظاهرة على أساس احصائى وسوف نحاول أن نقدم بعض النماذج التى قد تساعد على توضيح الصورة .

اشار المؤلف إلى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلته الأولى ا × ب = س ، (الروح الحزينة) فالصفة هنا تقدم جزئية اساسية يتغير المعنى او يفسد عندما تحذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصف فرسه :

يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوى بأثواب العنيف المثقل

وحذف الصفة فى اى من الموضعين يغير المعنى او يبتره ، ويقول ابو العلاء المعرى :

اراني فى الثلاثة من سجونى فلا تسأل عن الخبر النبيث

تتجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة ، وهى الخطة التى نلتزم نحن بحدودها هنا .

إذا كانت كلمة « خشنة » فى البيت الذى أوردناه مجاوزة ، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحديدية تعجز عن أدائها ، وهى باعتبارها « صفة » كان عليها أن تحدد صنفا من أصناف نوع « الفيل » لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها ، فالصفة اذن لا تعمل هنا كصفة ، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نصوغ القضية فى أسلوب منطقى فنقول أن

لقلدى ناظرى ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

فالصفة فى البيت الثانى خاصة تنتمى إلى المعادلة الأولى ، لأن السجن يتحقق من تصوره كون النفس فى جسم خبيث لا فى مجرد جسم . ومع أن صفة البيت الأول اقل اهمية ولزوما فى توضيح الموصوف ، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الاطنابية ، إلا انها واقعة من حيث البناء اللغوى فى اطار المعادلة الأولى .

أما المعادلة الثانية وهى معادلة الاطناب (الموت الشاحب) والتى اشار لها المؤلف بمعادلة ا × ب = ا فيمكن أن يكون من نماذجها قول أحمد شوقى فى قصيدة توت عنخ أمون :

صور تريك تحركا برقائق الذهب الفتين
ويمر رائع صمتها بالحس كالنطق المبين
اكفان وشى فصلت والأصل فى الصور السكون

وكذلك ايضا قول على محمود طه :

دنا الليل فهيا الآ ن يارية أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

أما اللون الثالث وهو صفة عدم الملاءمة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجه كثيرة مثل قول المتنبى :

مللت مقام يوم ليس فيه طعان صادق ودم صبيب

أو قول ابراهيم ناجى :

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وانا اهتف يا قلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد

على أن الطريقة التى درس بها المؤلف القضية فى الشعر الفرنسى تصلح أساسا لدراسة مفيدة عن « دور الصفة فى بناء الشعر العربى » .

(المترجم)

« الأفيال الخشنة » تعبر فى وقت واحد عن الكل وعن الجزء ، فعلى المستوى النحوى تشير الأفيال الخشنة ضرورة إلى صنف من أصناف الفيل ، لكنها على المستوى المعجمى تشير إلى كل أصناف الفيل ، فالجزء اذن هنا مساو للكل ، وتلك كما نرى مجاوزة ذات طبيعة منطقية .

وبالنسبة كذلك لتعبيرات مثل « الزمرد الأخضر » أو « العقيق الأزرق » (مالارميه) فانها صور ابتكارية ، ونفائس خالصة تنسب إلى الشاعر والقول أنها ابتكارية واطنابية أو زائدة فى وقت واحد يبدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك الا إذا تحولت الصفة إلى خبر . فالتعبير بأن « الزمرد أخضر » ليس بالتأكيد شاهدا على انعدام الابتكار ، وأنما يكمن الابتكار بالتحديد فى جعل الصفة تؤدى وظيفة ليست معدة لأدائها . ومن هنا فان الصورة تحولت إلى صورة شعرية وهو ما سندلل عليه من خلال الاحصاء . لكن الحدس لدى كل منا سيدله على أن نفس الصفة سوف تفقد سلطاتها حين تستخدم استخداما عاديا فقول « القماش أخضر » وتنتمى بذلك إلى « النثر » لأن الصفة عنا تؤدى دورها التحديدى للاسم بفعالية حيث أن كل قماش ليس أخضر ، ولو انه كان يوجد للزمرد لونان ، كما هو الشأن بالنسبة للماس لما كان « الزمرد الأخضر » أكثر شاعرية من « الماس الأزرق » .

كل هذا على افتراض أن الوظيفة الطبيعية للصفة هى « التحديد » وحول هذه هذه النقطة يتردد النحويون كثيرا ، فبعضهم مثل « داموريت » و « بيشون » يرى وجود نمطين من الصفات ، صفات « مقيدة » أى محددة ، وصفات « مصورة » أى تلك التى ترسم لكنهما لم يحددا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثانى من الصفة مما يمكن أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه نمط ينتمى إلى اللغة السائدة ، ومن هنا نرى من أين يأتى التردد ، فالنحويون يعتبرون اللغة الأدبية لغة سائدة وهى لغة لا تندر فيها الصفة غير المحددة ، وهم إذ يفعلون ذلك لا يلحظون أن الصفات غير المحددة تشكل مجاوزة بالقياس إلى المعدل ، لكن على العكس لو أنهم أخذوا اللغة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض ، لظهرت لهم المجاوزة .

وسوف نرى فى جداولنا الاحصائية أن الصفة غير المحددة فى اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٣,٦٦٪) وحتى فى الحالات التى تظهر فيها ،

يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحديث بلغة رجل كما يدل على ذلك محتوى النص ، وهكذا وهكذا فانه فى العبارة التالية لكلود برمار : « لكى أنقل رأيا من أكثر الآراء التى يعتمد عليها فى مثل هذه المادة ، فسوف أنقل ما كتبه فى هذا الموضوع زميلى وصديقى العلامة ج . برتو » . « فالعلامة » صفة زائدة غير محددة . لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صديق وزميل لم يعد يستعمل اللغة العلمية ، وهو هنا قد استعار « منحى أدبيا » وفيما عدا هذا تأتى كل الصفات محددة ، كما يظهر هذا النص من « مقدمة فى الطب التجريبى » : « أن العلم لا يتدعم الا من خلال المقارنة الحقيقية ، فمعرفة الحالات المرضية ، أو غير العادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية » .

ولنسجل هنا زيادة على ذلك أن الحالات الأخرى التى ورد فيها فى اللغة العلمية فى المادة الملاحظة صفات زائدة ، تنتمى جميعا إلى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضح قريبا ما نعنيه بهذا .

يحق لنا اذن أن نستنتج أن الصفة تحديدية فى الأحوال العادية ، وأن كل صفة ليست كذلك ، تشكل مجاوزة أو صورة ، وكما سنرى فان هذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبى وتتطور مع الشعر .

وقد أظهرت تحاليل النصوص أن هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعا لكون الاسم اسما مشتركا أو اسم ذات .

١ ـ الاسم المشترك وقد اعطينا له أمثلة من قبل :

الأفيال الخشنة ترحل فى بطء وغلظة
تذهب لأرض الميلاد عبر الصحراوات
(لكونت دى ليل)

زمردة خضراء توجت راسها
(فينى)

والفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم
(مالارميه)

فالاسم هنا يحدد نوعا ، والصفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك

النوع ، فليس هناك « فيل ليس خشنا » ولا زمردة ليست خضراء ولا لازورد ليس أزرق .

٢ ـ اسم الذات :

تتهاوى أوفليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة

فاسم الذات يميز « فردا » لا يقبل بطبيعته التجزئة ، والتحديد غير مفيد ، لأن الاسم قد حدد من قبل ، والصفة تعد اطنابا لأنه لا توجد أوفليا أخرى غير بيضاء .

ونفس الأمر ينطبق على أسماء الذوات التي تعين حقيقة لا يتعدد أفرادها مثل القمر والشمس .. الخ وهكذا فان الصفة تعد أطنابا في :

القمر الأبيض يتلألأ في الغابة

(فرلين)

ومع ذلك فينبغي الاشارة إلى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة في المكان تجزؤا زمنيا مثل « القمر الكامل » في مقابلة « القمر الوليد » فالصفة هنا ليست اطنابا وهي ليست كذلك أيضا عندما نقول : « روما القديمة » في مقابلة « روما الحديثة » . لكننا مع حالة أطناب في قول « بودلير » :

والجواهر الضائعة في تدمر القديمة

فليس هناك « تدمر » الا القديمة .

وفي هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغي أيضا أن ندخل الأسماء المشتركة المزودة سلفا بعناصر تحديدية والتي أسماها « بايي » بحق « أسماء ذوات الكلام » .

وهكذا فانه في قول « هيجو » :

لكي ترفع رأسك الأشقر

تأتي صفة الأشقر اطنابا ، مادام الطفل الاغريقي (الذي يتحدث عنه) لا يحمل رأسه الا الشعر الأشقر ، ونفس الشيء في بيت فرلين :

لا تمزقيه بيديك البيضاوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك ، المفهوم الرئيسى الذى ينبغى أن نربطه بكلمة « الاطناب » فنفس الصفة هنا لو استعملت خبرا لعادت لها هيئتها العادية مثل « أوليفيا بيضاء » و « رأسك أشقر » لما كانت هناك أى مفاجأة تعبيرية لنا ، ولما دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الاطناب ، وهى لم تدخل فى اطار عدم العادى الا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صفات ، أى أن يفرض عليها وظائف ليست معدة لشغلها .

وما دمنا قد عرفنا الأنماط الرئيسية للصفة الزائدة ، فاننا نستطيع أن نجرى عليها الاحصاء المقارن تبعا لمنهجنا العادى ، أى أن نحصى عدد الصفات الزائدة فى عينة من مائة صفة تختار اختيارا عشوائيا ، عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة .

لقد أردنا أولا أن نقارن بين معدل ورود الصفات فى كل من اللغة العلمية والأدبية والشعرية ، ولتحقيق هذا فقد درسنا ثلاثة علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر . وقد سجلنا النتائج فى الجدول التالى رقم (٦) والفرق فيها شديد الوضوح والدلالة الاحصائية فهو يتحرك من معدل ٣,٦٦٪ عند العلميين إلى ١٦,٦٦٪ عند الروائيين و ٣٥,٦٦٪ عند الشعراء .

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

النثر العلمى	برتلو	٣		
	باستير	٥	١١	٣,٦ ٪
	ك. برنار	٣		
النثر الأدبى	هيجو (البؤساء)	٢١		
	بلزاك (الزنبقة فى الوادى)	١٣	٥٠	١٦,٦٪
	موباسان (قوى كالموت)	١٦		
الشعر	هيجو	٤٥		
	بودلير	٢٩	١٠٧	٣٥,٦٪
	مالارميه	٣٣		

لقد أجريناً هذا الاحصاء على الصفة « الخام » بصرف النظر عن قضية الملاءمة وفى هذا الصدد فاننا عددنا الصفة غير الملائمة مثل الصفة العادية ، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة ، واخذنا فى الحسبان فقط الصفات الملائمة ، فان النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة ، وفى الحقيقة فان الأمر لن يتغير كثيرا بالنسبة للغة العلمية ما دام العلم لا يعرف الصفات غير الملائمة . وسوف يتغير الأمر قليلا بالنسبة للنثر الادبى الذى يتضمن قليلا من هذه الصفات ، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا من الشعر ، حيث تغزر الصفات غير الملائمة ، والنتيجة المصححة على الاعتبار الأخير هى التالية :

جـدول رقم (٧)

نثر علمى	٣,٦ ٪
نثر أدبى	١٨,٤٪
شـــعر	٨٥,٥٪

يحق لنا اذن ان نستنتج أن الزيادة أو الاطناب هى وسيلة تميز اللغة الشعرية ولنسمح لنا هنا بوقفة قصيرة تخص النثر الادبى ، فنحن نرى أنه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوع وهنا يظهر أنه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر الا فى الكم ، فالنثر الأدبى ليس الا شعرا معتدلا ، أو إذا شئنا فان الشعر يمثل الشكل « المتطرف » فى الأدب ، أو النوبة الحادة فى الأسلوب ، والأسلوب وحدة تضم عددا محدودا من الصور هى هى دائما فى النثر أو الشعر ، ومن حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى ، والفرق يكمن فقط فى الحميا التى تستخدم بها اللغة وسائل كامنة بالقوة فى بنائها .

ولننتقل الآن إلى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالى ، ونعنى بها مقارنة الشعر بنفسه فى عصور مختلفة من تاريخه ، ولنفعل هذا سوف نأخذ شعراءنا التسعة المعتادين فى مجموعاتهم الثلاثة . وهنا لن نحصى معدل الاطناب أو الزيادة الا من خلال الصفات الملائمة ، فغزارة الصفة غير الملائمة فى الواقع سوف تزيد من هوة النتيجة إذا لم نبعدها ، وقد رصدنا النتيجة فى الجدول التالى رقم (٨) ، والتطور يظهر فيه بوضوح ، ومع ذلك فهو اقل

وضوحا من حالة عدم الملاءمة ، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلا عاليا ا استخدام « الصفات الزائدة » على عكس « الحياد » الذى أظهروه ا استخدامهم للصفات غير الملائمة . لكن لابد أن نضع فى الاعتبار أيضا درجا الصورة ، ففى الدرجات الدنيا من الصورة نجد أن درجة « الزيادة » مر السهل جدا التقليل منها حتى لتبدو المجاورة خافتة ، والغالبية العظمى مر الصورة الكلاسيكية تنتمى إلى الدرجة الدنيا من « الزيادة » .

جدول رقم (٨)

(الصفات الزائدة)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٤٨	١٢١	٪٤٠,٣
موليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجو	٥٦	١٦٢	٪ ٥٤
فيني	٥١		
رامبو	٦٣		
فيرلين	٦٧	٢٠٠	٪ ٩٩
مالارميه	٧٠		

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصة عندما نضيف، داخل عينة ، مائة صفة ، الصفات غير الملائمة إلى الصفات الزائدة ، وهنا يكون معنا المعد

الاجمالى للموقف اللغوى غير العادى عند شاعر ما فيما يتعلق بالصفة ، والنتيجة (التى يسجلها الجدول رقم ٨) تظهر أذن فرقا ذا دلالة من مجموعة إلى الأخرى فبينما تظل الوحدات غير العادية أقلية عند الكلاسيكيين (٤٢٪) فانها تصبح أغلبية واضحة عند الرومانتيكيين (٦٤,٦٪) لكى تمتص عند الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع (٨٢٪) وهذا معناه أنه فى كل ١٠٠ صفة فى الشعر الرمزى يوجد ٨٢ صفة إما غير ملائمة او زائدة و ١٨ فقط هى الصفات العادية . ومالارميه يأتى هنا كالعادة على رأس القائمة (٨٦٪) ويمكن حتى أن نتسائل إذا كان هناك مؤلف أخر قد تجاوز هذه النسبة .. هل يوجد مؤلف وصل إلى ١٠٠٪ من اللاعادية اللغوية ؟ أن هذا سؤال يمكن أن تجيب عليه بحوث قادمة ويمكن فى هذه الحالة أن نجد انفسنا مع المعنى الحرفى لمصطلح « الشعر الخالص » .

جدول رقم (٩)

صفات غير عادية (غير ملائمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفحة

المؤلف	عدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٣		
راسين	٥٠	١٢٦	٪ ٤٢
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجو	٦٤	١٩٤	٪٦٤,٦
فينى	٦٥		
رامبو	٧٩		
فرلين	٨١	٢٤٦	٪٨٢
مالارميه	٨٦		

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

مجموعة	القيمة	القيمة المحددة	الحـد	الفــرق
كلاسيكيين	٦,٤٥	٦,٦٤	٠١	غير ذى دلالة
رومانتيكيين	٠,٠٢	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
رمــزيين	١,١٦	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيين - رومانتيكيين	٧,٧٤	٤,٧٨	٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين - رمزيين	٥,٤٠	٤,٧٨	٠١	ذو دلالة

وأكثر ما يلاحظ فى هذه الأرقام وجود التجانس بينها والفروق الداخلية بين المجموعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن الا يعتد بها . لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأساة وبالنسبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم فى الواقع « الشعراء » بالمعنى الخالص للمصطلح ، يلفت النظر ملاحظة أن معدل « اللغة غير العادية » عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون إلى عصر واحد ، وليس هناك افضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبيرى للشعر ، وأنه قائم على مجاوزة تبقى من الناحية الكمية متشابهة فى جنس أدبى ما ، ومتطابقة فى داخل عصر واحد ، وذلك بالنسبة لوظائف بيتها من الاختلاف ما بين الأسناد والتخصيص .

أن كل شاعر يقول ما يريد وهو فى هذا لا يشابه أحدا ، ولكن إذا كان ما يقوله يظل شيئا خاصا به ، فان طريقة القول لا تنتمى اليه وحده ، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما ، ومن الناحية الكمية منتمية إلى عصر ما ، وليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية إذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات . ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد باللغة تناسق الكلمات أى العبارات ، فلدينا اذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها .

ان التقارب البنائى بين « الزيادة » و « عدم الملاءمة » يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادى) ولنكرر مرة أخرى أن اللغة الشعرية مزودة بمعنى ، وأن « الزيادة » تقود إلى اللا معنى ، فهى تجعل الجزء مساويا للكل ، وإذا أخذنا التعبير « زمرد أخضر » أخذا حرفيا ، فإنه يخصص نوعا من أنواع جنس « الزمرد » ولكى يجد التعبير معنى ، لابد أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا ، وسوف نبين امكانيته ، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل فى الصورة درجات مختلفة من الكثافة . وحين تكون الصفة زائدة فانه يبدو للوهلة الأولى انه لكى نحقق تخفيض المجاوزة فإنه يكفى الغاؤها ، لكن تصرفا كهذا سوف يكون فى ذاته اسرافا ، فالصفة الموجودة فى النص جزء منه ولابد أن تبقى ، لكن يمكن تحويلها عن طريق « لف » الصيغة أى تحويل أحد عناصرها وما دامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفة فإنه ينبغى أن نغير هذا أو ذاك ، اما معنى الكلمة أو وظيفتها .

والدرجة الأولى من درجات « التخفيض » تكمن فى تغيير الوظيفة ، وهى فى الواقع أسهل ألوان التخفيض ، ويكفى لاجرائها أن تحول الصفة إلى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية .

إن الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة[١]) كما يسميه « جريفس » يعود إلى وجود أو عدم وجود وقفة قصيرة بين الاسم والصفة . فعندما نقول : « فلان المريض لا يستطيع أن يجىء » فإن هذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا « فلان » المريض ، لا يستطيع أن يجىء ، فى هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية ، ولكنها اسنادية وهى فى

---

(١) إذا قلنا «زمردة ، خضراء » فإن التركيب فى العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا « خضراء » على انها خبر لمبتدأ محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن « القطع » فى باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعبد القاهر الجرجانى يشير فى دلائل الاعجاز فى باب الحذف ، إلى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف ويبين أثره فى البناء الشعرى انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موضوعها .

(المترجم)

الواقع اسناد ثانوى يأخذ هنا معنى السببية ، فالصيغة الخبرية هنا معناها بالتحديد « لأن فلانا مريض ، فانه لن يستطيع الحضور » .

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا إلا إذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا فإنه عندما يقول كورنى :

وحبيب مجامل اقنعنى

اننى ابصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل ، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف ، وقراءة :

وحبيب ، مجامل اقنعنى

والذى سمح معنى الصفة هنا بتحويله هو « لانه مجامل فقد أقنعنى » ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول وكذلك أيضا قول « موليير » :

« وهذه المعرفة اللامجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها » فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول إلى اظهار التناقض ، هذه المعرفة التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية . ومن مثل هذه الامثلة تتكون الدرجة الأولى من درجات الصورة .

لكن هناك ـ على العكس من ذلك ـ حالات لا يقبل فيها المعنى المعجمى للصفة بالتحويل ، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من العلاقات ، مثل حالة « الأفيال الخشنة ترحل لأرض الميلاد » فليس ممكنا تصور أنها ترحل لأرض الميلاد لانها خشنة ، ونفس الأمر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس لمجرد كونه أخضر . ويبقى إذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة لمسايرة العملية اللغوية أى تجعلها قابلة لتكوين استعارة تضاف إلى التغيير الوظيفى ، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى ومجاز نحوى ، وهنا يكون معنا بالطبع عملية اكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة الثانية من درجات الصورة .

وهكذا فإننا إذا أعدنا وضع « الافيال الخشنة » فى سياقها ، فإننا

سنلحظ امكانية أن نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة ، وهو ما يفسر عندئذ ، انه فى هذه الصحراء القاسية التى « لا يتحرك فيها شىء » تظل الأفيال وحدها هى المسافرة ، وكذلك فى قول « هيجو » :

قد تسلقنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن أن تأخذ معنى سببيا أو تناقضيا ... الخ إذا ظل معناها حرفيا لكن إذا أضفى عليها المعنى الاستعارى ، فإنها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية . فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبه المرعب .

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التى توجد فى النثر الادبى وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمى إلى الدرجة الدنيا من الصورة ، ومن هنا يأتى ـ دون شك ـ أن الصورة الزائدة استطاعت الظهور على أنها « عادية » ، ولقد عُدّت بالطبع صفات كتلك ، على أنها لون من الاسناد الثانوى ، ولكن لم يتم التنبيه إلى أن الاسناد الثانوى ، ينبغى من ناحية أن ينفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ وجوده من خلال معناه ، وفى الحالة الأولى فإن الفرق خفيف ، ويمكن أن يمر دون ملاحظة ، لكنه يظهر بوضوح فى الحالة الثانية ، وهى حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين ويزداد وضوحها عند الرمزيين ، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة ، ولن نأخذ الا مثالا واحدا :

الفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم (مالارميه)

فاللازورد يعنى الأزرق ، ونحن هنا فى حالة « الحشو » الصافى ، وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن « الأزرق » أخذت بفضل الاستعارة معنى آخر زائدا على المتعارف عليه .

وهكذا فانه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم الملاءمة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو .

المتحولات : الضمائر والظروف والاعلام :

نمط الصورة الذى سوف نقترب منه الآن لم يكن ـ على قدر علمنا ـ من بين الأنماط التى درستها البلاغة ، ولن تكون مهمتنا إذن توضيح طبيعته

فقط ، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده . انه صورة من نمط جديد ، لا تعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملاءمة) على تباعد الطرفين ولكنه يعتمد على عدم وجود أحدهما ، وبهذا المعنى يمكن أن نقترب به من الايجاز لكنه مع ذلك يختلف معه فى نقطة وهى أن الايجاز هو غياب عنصر مطلوب لذاته فى داخل الجملة .

لكن الصورة التى نتحدث عنها ، على العكس من ذلك ، تتمثل فى غياب عنصر يُصنِّف ، بالطبيعة خارج العبارة ، فى السياق أو الفحوى ، وهذا هو السبب الذى من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة . ولنأخذ فى الاعتبار عبارة منعزلة مثل « لقد جاء بالامس » وهى تبدو عبارة طبيعية تماما ، ومع ذلك فإن اداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر خارجها . وهو عنصر يظهر دائما فى النثر ، ولكن الشعر يهمله غالبا من خلال نقص متعمد ، وهو ما يشكل بالتحديد الصورة التى نتكلم عنها .

ان عملية « التوصيل » ترتكن على وجود « رسالة » وعرف لغوى ، وهما يعملان منفصلين ، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفى داخل « الرسالة » ذاتها علاقات معقدة ، حللها « جاكوبسون » على النحو التالى :

« الرسالة » (مـ) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى ، لكن كليهما يؤدى وظيفته بطريقة مزدوجة ، فكلاهما يمكن أن يعامل إما على أنه موضوع يمكن أن يستخدم أو يمكن أن يحتكم اليه ، وهكذا فإن « رسالة » ما يمكن أن تقودنا إلى « العرف » أو إلى رسالة أخرى ، وأنه من ناحية أخرى ، يمكن للمعنى العام لوحدة من وحدات « العرف » أن يتضمن اشارة إما إلى « العرف » أو إلى « الرسالة » ونتيجة لذلك فإنه ينبغى التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة :

١ ـ نمطان دائريان ، رسالة تقود إلى رسالة (مـ/مـ) أو عرف يقود إلى عرف (س/س) . ٢ ـ نمطان متشابكان ، رسالة تقود إلى عرف (مـ/س) أو عرف يقود إلى رسالة (س/مـ)[1] .

---

(1) Essais - Chap. IX. P. 176.

من هذه الأنماط الأربعة ، سوف نهتم باثنين لأنهما يولدان صورا شعرية هامة ، وكلاهما يأتيان من « العرف » ويتجهان إما إلى « الرسالة » وإما إلى « العرف » ولكن أكثر دقة ، فما دامت الرسالة هى دائما النبع ، فإن هاتين العلاقتين يمكن أن يأخذا الرمز (م.س.م) و (م.س.س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز إلى (س.م) و (س.س) .

توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جسبرسن « المتحولات » والتى عرفها بأنها « طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق[١] والنموذج النمطى هنا هو « الضمائر الشخصية » . فمثلا « أنا » تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل « الرسالة » ، لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا ، فإن « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى يرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة » ، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف ، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت .

لكن القصيدة تكتب ، واللغة المكتوبة تعد « خارج الموقف » ، ومن هنا فإن « الرسالة » ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية ، وفى النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا كان الاسم نفسه موجودا فى السياق ، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من « الزيادة » بالقياس إلى اللغة المتكلمة ، فالخطاب يحمل توقيعا وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » إلى ذات دون شك خيالية ، ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق .

فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى « أنا » فى قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرمل ، أنا اللا مواسى
أنا أمير « قلعة » راكتين ذات البرج الملغى

---

(1) O. Jespersen. Languaze. Londres. 1932.

إن القصيدة ذاتها لا تمدنا باجابة على هذا السؤال ، والضمير يبقى دون مرجع سياقى ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جيرار ليرونى المعروف بـ جيراردى نرفال .. وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطا . فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هى تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، والا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

ولكى ندعم دليلا كهذا ، فإنه يكفى التوجه نحو « الشخص الثانى » نحو هذا النداء الشعرى الموجه إلى « المخاطب » لكن بطريقة تحمل أيضا بعض الفجوات .

يـــا طفلتـــى ، شقيقتى
فلتحلمى باللحظات الناعمة

لمن تتوجه هذه الكلمات ؟ بالتأكيد إلى امرأة ، لكن هذا كل ما تقدمه القصيدة عن هويتها فالطفلة الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه ، انها غير محددة ، كما أن الذى يخاطبها غير محدد . والمعنى المعقد والصعب التصور الذى ينتج عن هذه الفجوات ، تضيئه اجابة يقترحها « ايتين سوريو » على السؤال : « من أنا » ، « أنا هى نحن » : فى وقت واحد شاعر رئيسى ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارىء ، بل هى حتى القارىء نفسه باعتباره قد دخل فى القصيدة إلى مكان قد أعد له لكى يسهم فى مشاعر قدمت له »[١].

فكما نرى لم تعد « أنا » مجرد مرسل لرسالة ، فالضمير هنا يعود إلى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه ، وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف ، فإن ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة . فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى « الشاعر الرئيسى والمطلق » والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى ، وهذه الصيغة توضح ـ فى التقعيد اللغوى ـ معنى صيغ من حدث الصورة ذاته باعتباره كقوانين اللغة العادية .

1) Corres Pondance. des Ants. p. 149.

القصيدة مكتوبة ، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة ، وهى من خلال ذلك تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية « المقال » . فالمقال من شأنه أن يمد القارىء أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له ، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلغى المعلومات التى يعلم أن محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف ، والقصيدة تفعل نفس الشىء مع فارق واحد هو أن الموقف لا وجود له ، ومن هنا فإن كل الكلمات التى صنعت لكى تحدد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهى تعين دون أن تعنى ، وتصبح بذلك كلمات اشارية . إن الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدى وظائفها داخل الموقف باعتبارها « فهارس » على حد تعبير « بيرس » وهى تصاحب الايحاءات والاشارات التى تزود بالمراجع ، وفى داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات إلى شىء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ، لكنها فى داخل القصيدة تفقد هذا وذاك .

ترى فوق تلك القنوات
تنام هذه السفن

فى غياب الموقف ، ينبغى أن تكون القنوات والسفن ، تومىء إلى شىء فى الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أى شىء كهذا ، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد فى التعبير ، فالشعر حين يشاء يمارس « الاطناب » :

هنا كل شىء الا نظاما وجمالا
رفاهية ، وهدوء ، ولذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة ، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة ، لقد جاءت لكى تسم « بعدم التحديد » الذوات والأشياء التى تغمر العالم الشعرى ، وهذا الانطباع بالغموض النسبى (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لا نهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التى ترتبط بدرجة اللغة الشعرية ذاتها .

إن الغموض الذى تعانى منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها ، ولكنه غموض فى ذاته تقتضى طبيعته أن لا يعرف من أحد ، وأن لا يعرف إلى الأبد .

إن المعالجة الشعرية لظروف « الزمان » و « المكان » يمكن أن تكون ايضا موضوعا لنفس الملاحظة بل أن هذه القضية تستحق تحليلا طويلا ، لكننا سنكتفى هنا باعطاء بعض المؤشرات .

إن ظروف الزمان مثل (غدا) و « أمس » و « قديما » أو ظروف المكان مثل « هنا » و « هناك » تدخل أيضا فى الطبقة التى تسمى بالمتحولات Shifters وهى أيضا تخرق قانون العرف حول الرسالة . « غدا » مثلا معناه اليوم الذى يتلو يوم « بث الرسالة » و « أمس » اليوم الذى يسبقه .

لكن هنا فى غياب الموقف ينبغى أن يكون السياق هو الذى يمدنا بالمعلومات الضرورية ، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة ، فمع أن هذه الكلمات صنعت لكي تشير إلى يوم محدد فانها تشير الى كل الأيام أولا تشير إلى أى يوم ، ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية فتصبح « عدم التحديد » .

ويمكن أن يقال نفس الشىء عن الأزمنة الفعلية ، فكلها تعتمد على القياس إلى الحاضر كوسيلة توضيحية وفى اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفى اللغة المكتوبة من خلال السياق . لكن القصيدة ليست مؤرخة ، وتحديد تاريخ فى بعض الأحيان فى آخر النص ، هو فى الواقع تحديد لصناعة القصيدة والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة ، فهى تفترض محورا لمرجع الزمن الذى يقدمه الاتصال ذاته ، لكن الاتصال المكتوب ، ليس مصنفا تصنيفا زمنيا باعتباره حدثا ، وينبغى له هو بدوره أن يشير إلى محور مرجعه الزمنى والحكاية الكلاسيكية تقول : « كان هذا فى عام النِعَم » لكن هذا المرجع يفقد فى القصيدة فالحكاية تخرج فجأة من ماض غير محدد .

« لم تكن الحقول سودا على الاطلاق ، ولم تكن السموات معتمة » والماضى يفقد هنا هذه النسبية التى تحدد معناه ، كما نرى أنه إذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الازل ، والقوة المتناقضة للصورة تأتى من أنها تجابه النسبية ذاتها بقيمة مطلقة .

وفيما يتصل بالتحديد المكانى ، فإن نفس الصورة تحمل نفس القيمة التحويلية فعندما يقول الشاعر :

هناك اذهبوا ولتعيشـوا معـا

فهو يشير إلى « هناك » ولأنه ليس معنا « هنا » فى السياق لكى يقاس عليها ، فإن « هناك » تعنى كل مكان أولا تعنى أى مكان ، حيث تشاد خارج العالم فى مكان « آخر » هو بالطبع غير هذا المكان من خلال لون من العدم الذى لم يعد دائرة محيطة بالوجود .

انها قوة متفردة لصورة تصنع من مجرد الفجوة ، لكنها عطاء لتحول الوجود إلى جوهر والنسبى إلى مطلق . وهكذا فإن كل كلمة (آخر) تفترض وجود (نفس)[1] التى هى آخر بالقياس لها . لكن فى القصيدة ، يكفى أن نفعل (نفس) لكى تعبر الصفة المقابلة لونا من خصائص الطبيعة ، هكذا صنع (جار سيادى لافيجا) :

فلنبحث عن انهار اخرى
فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول اخرى
عن وديان أخرى للزهر وللظل

فهنا تتكرر كلمة « أخرى » أربع مرات وتصبح هى الاسناد الوحيد الذى يكفى أن نصف به الأشياء لكى تصبح (أخرى غيرها هى نفسها) ، وهكذا يتحول اللا محدد إلى محدد .

النمط الثانى من البناء المزدوج (س/س) يولد نفس النوع من الصور ، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التى - كما يقول جاكوبسون - لا يمكن لمعناه أن يتحدد الا من خلال الرجوع إلى العرف اللغوى ، ففى العرف الانجليزى Jerry يعين اسم علم لشخص يسمى Jerry وبديهى اننا هنا أمام دائرة فالاسم يحدد أى واحد يحمل ذلك الاسم[2] .

---

(١) كلمة (نفس) فى مثل (نفس الشىء) ، وكلمة (آخر) فى مثل (شىء آخر) .
(2) Essais. p. 177.

ومن هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه إلا إذا كان الذى يحمله (حاضرا) أما حضورا حقيقيا من خلال الموقف وأما بمساعدة الوصف بالمعنى المنطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة ذاتها .

وهنا أيضا لا تقوم القصيدة بهذا الالتزام . فالوصف ينعدم ، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا :

قولى لى « أجات » قلبك أحيانا يطير

بعيدا عن المحيط الأسود عن المدينة المدنسة

نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة (بودلير)

فمن هى (أجات) ؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا ، ومحاولات البحث لا تعطى الا افتراضات ، ونحن إذ نفعل هذا فانما نجيب على سؤال غير مطروح و (أجات) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كأسماء الكوميديا الكلاسيكية ، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها ، فإنه يقودنا فى وقت واحد إلى الكل وإلى اللا شىء من بين الأسماء (أجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا وليست هى أيضا (أى امرأة) ولكنها يمكن إذا أخذنا كلمات (ايتين سوريو) أن نقول انها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها من الصيغ المنتمية الى نفس النمط والتى استعملناها هى ماضية ودائما ماضية وغائبة دائما بلا وجود ، هى تشكل محاولة للتعبير لما (يفوق التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى الغموض الذى يرتبط به أحيانا .. (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا أنه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة ، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه .

إن المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) ما دام الشعر نفسه قد عبر عنه ولكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر ، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى .

إن الشعر ليس « لغة جميلة » ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول مالم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى .

* * *

الباب الخامس

المستوى المعنوى : الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقترب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع انها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا ، ليس فقط فى الشعر وانما ايضا فى الرواية ، وحتى فى الرسم وفى الأفلام المعاصرة ، وإذا كان الاسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فإن الربط تفيض به كل حقول الكلام . و « الربط » يدل على أكثر معانيه اتساعا فى أن « نضع معا » وهو ما يمكن أن يحدث فى خارج المقال أو فى داخله ، وعلى سبيل المثال فى توالى الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى فى الحيز المكانى الحقيقى ، وليس اللقاء المتخيل الذى أجراه « لوتريامون » Lautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح الا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الأنطولوجيا (علم الكائن) .

ومع ذلك فلن نركز للربط الا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالاسناد علاقة وثيقة ، ومن الممكن اذن أن نطبق على احدهما كل ما قلناه على الآخر ، ولكى نتلافى التكرار ، فلن ندرس من الربط الا النقاط الخاصة به وحده .

ولنؤكد دائما على نقطة : فى الوقت الذى كانت الوظيفتان السابقتان تشدانا إلى داخل العبارة فإن دراسة الربط سوف تسمح لنا على العكس بأن نلقى نظرة على هذا التوالى المترابط للعبارات والذى نسميه « المقال » .

فى اللغة السائدة يتم الربط فى صورتين ، احدهما واضح ، ويجرى من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو ، لكن ... الخ) أو ظرف (مع أن .. الخ) . والثانى تضمنى ويتم من خلال تجاور بسيط ،

وعلى هذا النحو يمكن أن نقول « السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء . الشمس تتلألأ .

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهى مساوية ـ مع ذلك ـ فى المعنى للعبارة الأولى .

وفى الواقع فإن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو فى صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة والكلام المكتوب يفضل اللجوء إلى مجرد التجاور ، وإذا كان التجاور إذن وسيلة شائعة ، فإنه لا يمكن أن يعد « صورة » ومع أن البلاغة القديمة سمت الغاء الرابط « فصلا » فإننا نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعي للربط وهذا ما فعله ج . انطوان ، عندما عرف المقال بأنه (ربط ضخم)[1] وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلا (حيث يوجد كلام ، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل ، وبالاختصار يوجد « ربط للعبارات » ولنلاحظ من ناحية أخرى انه فى معظم العبارات ، تشير الجملة التالية الى كلمة فى الجملة الأولى ، اما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فانها مفروض ضمنيا من خلال ضرورات المعنى .

وككل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الاجمال انه يتطلب التناسق على المستوى الصرفى والوظيفى للكلمات التى يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات ـ على الاقل فى الفرنسية الحديثة ـ ينبغى أن تنتمى إلى تصنيف واحد ، ومن ناحية أخرى تؤدى نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : انه يعانى من البرد والأسبوع الماضى فالمجروران لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية .

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟

لنأخذ الصيغتين التاليتين :

انها تمطر واثنان واثنان تساوى أربعة .

« بول » أشقر وأمين .

---

(1) La Coordination. T. I. p. 10.

من الناحية النحوية الصرفية لا يمكن أن نأخذ أى شيء على المثالين ، فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية ، جملتان فى المثال الأول ، وصفتان فى الثانى ، ومع ذلك فإن هاتين الصيغتين ، تماما كالأمثلة المشابهة التى أوردناها فيما يخص الاسناد ، تولد لدينا انطباعا محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لا ينبغى الشك فيه ، انطباع بمجاوزة القياس إلى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة ، والدليل على ذلك أن هذا النمط من المجاوزة له « لقب » فى الكلام العام ففى الحقيقة يسمى « القفز من ديك إلى حمار »[١] الانتقال من فكرة إلى فكرة ليس بينهما رابط . وهذا ما فعلته الصيغتان اللتان معنا ، فهما تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية التى تجمعها ، وليس من شك فى أنه من الصعب أن نحدد ما هى العلاقة المنطقية التى ينبغى أن توجد بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك فنحن لا نتردد تحت شعار التفكك أو عدم « التلاحم » أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاؤه المتتالية موسومة بهذه الصفات ، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يتولد لدينا شعور بمجاوزة دون أن نعرف مفهوم القاعدة التى قيست المجاوزة إليها ، هذه القاعدة سوف نحاول هنا أن نبنيها على الأقل فى صورة اجمالية .

إذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فاننا إذن يمكن أن نعطى قاعدة تقول إن كل ربط يستلزم وحدة إلى حد ما ، وحدة فى المعنى بين الأجزاء التى يربط بينها ونحن معنا هنا المبادل السينمانتيكي للقاعدة النحوية ، ففى مقابل التناسق الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر من التعميم حين قال : « لا يوجد هنا ربط الا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية فى هذه الجمل تشكل مجموعا ، كلا ، وحدة تفكير »[٢] ..

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زيادية لجزيئات مختلفة جرى لمحها فى وقت متزامن ، لكن الادراك الطبيعي لا يجمع فى العادة

---

(١) التركيب بالفرنسية هو Saute de Coq - a - L'ane وهو قريب مما يطلق عندنا فى الكلام الشائع على هذا النمط من الكلام حين يقال عنه « سمك . لبن . تمر هندى » . (المترجم)

(2) C. de Bore. syntaxe du Français moderne Leiden. 1947. p. 90.

فى الموقف التفكيرى الواحد بين جزيئات متغايرة ، فنحن لا نفكر فى وقت واحد فى حالة الطقس ونظرية فيثاغورس .

لقد حاول « شارل بايى » مع ذلك أن يعطى لهذا المبدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده « إن جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى[1] » وهذا ما يعود بنا إلى جعل الجملة الثانية « مسندا » نفسيا للأولى . وقد قدم بايى هذا المثال :

« الثلوج تنزل ، لن نخرج »

وهى عنده معادلة لـ « الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج) أضيف : اننا : لن نخرج . ولقد نقَدّ م . انطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد الا ربط اسنادى » .

وإذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فانه يبدو لنا أن الاسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى ، وهكذا فانه فى جملة « السماء زرقاء والشمس تتلألأ » يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الاثنتين مسندا لموضوع ضمنى هو « حالة الطقس » ولنتذكر أن الموضوع النفسى هو سؤال مطروح يجيب عنه المسند ، وعن السؤال « ما حالة الطقس » تجيب هاتان الجملتان اجابة منطقية ، وعبارة « السيد جوردان »[2] « نيكول .. اعطنى شبشبى .. واعطنى طاقيتى الليلية » تربط بين عبارتين لا شك فى وحدتهما الموضوعية[3] .

وإذا نظرنا إلى « الربط » من وجهة النظر هذه ، فإنه لن يصبح إلا لونا من الاسناد ، والقواعد التى تنطبق على احدهما سوف تنطبق على الآخر ، والجزئيات المربوط بينها ينبغى تبعا لذلك ، أن تكون منتمية إلى نفس المستوى فى المقال ، وينبغى وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يؤدى غالبا هذه الوظيفة فى المقال ، فهو فى الواقع يشكل الموضوع أو المحور

(1) Languistique G´en´erale. p. 56.

(٢) فى مسرحية « البرجوازى النبيل » لموليير .

(٣) بما أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضع بالضرورة تحت النظام الاسنادى الخالص وموضوع المقال يكون متضمنا أو محددا فى عنوانه .

العام التى تكون كل افكار المقال مسندات إليه ، يكون هو الكل وتكون هى جزئياته ولنلاحظ على الفور ، انه إذا كان كل مقال نثرى علمى أو أدبى يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان ، فإن القصيدة وحدها هى التى تسمح لنفسها بعدم حملة مع اننا فى هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الاولى[1] ، وما تفعله القصيدة ليس اهمالا وليس تدللا فإذا كانت القصيدة تلغى العنوان فلأنها لا تتضمن ـ كما سنرى ـ هذه الفكرة التركيبية التى يعبر عنها العنوان .

تلاحم الأفكار ، نجده بالتأكيد فى التفكير العلمى ، وليس هناك داع لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة الى التالية ، وإذا لم يكن بينها وسائل ربط ولا تنسيق ، فلأن المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك . وليس الأمر كذلك فى الشعر وعلى الأقل فى الشعر الحديث ، لأنه فى هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فرق جذرى .

الشعر الكلاسيكى وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحدث عنهم هنا ، يظل فى جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزيئات بينها تناسق منطقى ، وكل أمثلة جمل الربط التى اخترناها كانت فى احكام هذه الجمل الأولى من « فيدر » لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل يا عزيزتى تيرامين

وأترك الاقامة فى أرض الحبيبة تريزين

« أرحل وأترك » الوحدة السيمانتيكية بين الفعلين اللذين جرى بينهما الربط لا يمكن أن تكون أكثر كمالا .

فى اللحظة التى تنفجر فيها اعترافات فيدر عن الحب العنيف ، الذى تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعا لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتى الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة ، بل انه يمكن أن يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذى تقتضى به مبادىء التربية القديمة ، والذى يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

---

(١) هذه واحدة من الحقائق التى لم يتعرض لها علم الشعر على الاطلاق فيما نعلم .

١ ـ اللقاء مع « هيبوليت » .

٢ ـ مولد الهوى .

٣ ـ الصراع ضد الحب .

٤ ـ فشل هذا الصراع .

اربعة اقسام اذن تعبر عن اربع مراحل فى هذا الحب الذى أمد « المقال » بعنوانه . ومع ذلك فهناك استثناء فى « فيدر » تجدر ملاحظة على نحو خاص لأنها تقدم نموذجا جرى تخفيضه من خلال « المقال » ذاته ، وينبغى أن نقتبس هنا قطعة « كاملة » عندما تعلن فيدر لتابعيها عزمها على الانتحار :

انســون

مـاذا ... لـم تفقـدى هـذه الـرغبـة المـرعبـة
امـا زلـت كمـا أرى تـرفضـيـن الحيـاة
وتـريـديـن أن تجعـلى مـن مـوتـك مـركب النحس

فيــدر

يـا الـهى ... لا أتمنـى أن اجلس فى ظـل غـابـة
متـى استطيـع مـن خـلال غبـار نبيـل
أن اتـابع بـالعين هـذه العجلة التى تختـرق الميدان

انســون

ماذا يا سيدتى ؟

فيــدر

(فى غيبـوبـة) ايـن انـا ؟ ومـاذا قلـت ؟
وايـن تـركـت امـانـى وروحـى تضـل

فالفقرة الأولى تثير سؤالا : هل ستصر فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فيدر لم تجب على هذا السؤال ، ولكنها رحلت فى حلم داخلى ، والفقرة هنا لا تترابط مع سابقتها وقد قطع الربط ، وانكسر تسلسل المقال ، فهنا اذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فإن بقية النص يشير ضمنيا إلى ما حدث من « مجاوزة » ويقوم هو ذاته بالتقليل منها ، فتتعجب « انسون » « ماذا يا سيدتى ؟ » يوضح مفاجأة طبيعية لروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، واجابة « فيدر » حيث اللا معقولية تبدو فى وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعى للمقال من خلال ادماج « المجاوزة » فى المحتوى : فى غيبوبة . ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فإن « المجاوزة » خفضت منذ أن ولدت ، لكنها احتفظت مع ذلك ببعض الفعالية ، فصورة العجلة التى تخترق الميدان كانت ستكون أقل بريقا ، إذا لم تكن قد قدمت على انها شهاب مر فى عالم مقال لم يكن ينتظره .

ونوع « الصورة » القائم على قطع التسلسل المنطقى للتفكير ، لم تعطه البلاغة ـ على قدر معرفتنا ـ اسما معينا ، فعند « فونتانيى » نجد تحت اسم التحويل صورة يعرفها بأنها « انتقال مفاجىء غير متوقع ، وتعريف « التحول » على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التى نحن بصدد دراستها هنا ، ومع ذلك فإن « فونتانيى » يقدم مثالا للتحول على أنه « الغاء عبارات مفاتيح المجاوزة مثل قال ... و « أجاب ... » ونحن نرى مع هذا المثال اننا بعيدون عن الحقل ولا نستطيع أن نحتفظ بهذه التسمية للمجاوزة التى معنا .

وسوف نطلق نحن مصطلح « عدم الاتساق » على نمط المجاوزة التى تقوم على الربط بين افكار ليس بينها فى الظاهر رباط منطقى .

بدءا من الرومانتيكية بدأ الشعر فى استخدام « عدم الاتساق » كوسيلة مطردة ، وقد عبر عن ذلك فاليرى حين قال : « لقد قرر الرومانتيكيون ابطال عبودية الذات ، وكان جوهر ذلك الغاء الخضوع « لتوالى الأفكار »[1] لكن

---

(1) Lettre sur Mallarmé. Pléilade p. 646.

التوالى فى الأفكار ليس عبودية فى ذاته فهو اذعان « للعقل العام » وبدءاً من اللحظة التى لا تسلسل فيها الأفكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى L´evy - Bruhl « ليفى برل » أن الذى وجهه إلى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تسلسل فيه الأفكار ، إن العقل هو قبل كل شيء « اتساق » . ومن أجل هذا فإن الكلاسيكيين لم يجرؤا أبداً أن يستخدموا « عدم الاتساق » ، لكن الرومانتيكيين كانت لهم جرأة قطع نظام المقال ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك الا بطريقة شديدة الاعتدال . لكن الرمزيين بدون شك مع فكرة « الالهامات » يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللا عقل ، ومن هذه الزاوية فإنهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن « اللغة الحديثة للشعر » . لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من « بوعاز نائما »[١] .

بينما كان نائما كانت روت المآبية[٢]
تنام تحت قدمى بوعاز .. الصدر كان عاريا
تحلم لا تدرى بأى شعاع مجهول
حين أتى فى اليقظة هذا الضوء المتكابد
لم يكن بوعاز يعرف أن امرأة كانت هنا
ولم تكن روت تعرف ماذا يريد الله منها

هنا فى اللحظة الحاسمة من القصة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن ها هى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل

هنا يحق للعقل المنطقى أن يتساءل : كيف تتسلسل الأفكار هنا ؟ الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة والليل هادىء ولكن أى علاقة مع ما سبق ؟ أى صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة ؟ ما الذى تأتى الأشياء لتفعله فى

---

(١) قصيدة لفيكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تتحدث عن شخصية « بو عاز » وهو احدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجد داود .

(٢) Moab جنس يتحدث عنه الكتاب المقدس كان يعيش حول البحر الميت .

« الحدث » الذى يحياه الانسان ؟ منطقيا وصف الأشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث الا إذا كان لهذه الأشياء تأثير على مجراه . ونحن لا نرى على الاطلاق هنا أن رائحة الزنبق أو هدوء الليل يمكن أن يكون سببا أو عقبة أمامه فيما يجرى .

ربما استطعنا فى هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ، فى كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلغى أو أن ننقل عنصرا دون اخلال بالوظيفة . وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول أن أحد عناصر « الرسالة » يبدو « غير متسق » إذا كان يمكن الغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة أو الاستمرار الذهنى للرسالة ، ومن الواضح فى المثال الذى معنا ، أن البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلا دون أن يحدث أى فساد فى معنى القصة ، وإذا الغينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لواصلت القصة مجرها .

ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعرى نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الأعشاب سوداء

فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما .

إن التداخل غير المنتظر للطبيعة فى سياق الحدث الانسانى واحد من اكثر الوسائل شيوعا لتحقيق « عدم الاتساق » انه يشكل كما ترى ، المقابل الربطى لعدم الملاءمة . وقد رأينا أن اكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال اسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس ، وفى الحالتين فإن الشعر يمزج الأناسى بالأشياء .

انّ من السهل ايراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاتساق . ولن نفعل هذا لئلا نقع فى التكرار ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد اكثروا منه ، فانهم مع ذلك لم يبتدعوه ، والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتى نقلها « برنزشفيج » فى كتابه (نبرات الكلمات ونبرات الأفكار) والتى لا نستطيع أن نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما اوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة
لا ينبغى أن تحن اليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب
وانظر إلى جمالها الرائع ولكن لا تحن إليها كلها
روح الانسان ليس موضعا للمتعة ، والشفق هادىء والعالم صامت
اطفىء نار المتعة فى الدموع .

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة للرفض : فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها ، وعبارة « الشفق هادىء والعالم صامت » تأتى غريبة هنا ، لماذا هذا الوصف الفجائى للطبيعة ، قطع غير معلل ، ودخول عالم الاشياء إلى عالم الاناسى . ومع ذلك فانه فى اللحظة التى دخلت فيها العبارة « الطفيلية » بلغت القصيدة أعلى درجات قوتها ، ولنلغ العبارة ، فإن المحتوى لن يفقد كثيرا من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيرا من سلطانها .

لنسمح لأنفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية) إن هذه الوسيلة هى وسيلة كل العصور وأيضا كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ، ولكن فى العصر الحديث أخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد جعلتها تكاد تفقد تأثيرها ، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ، فكثيرة هى الأفلام ، التى نرى فيها ـ مثلا ـ الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث والأناسى ، لكى تتركز لحظة على شجرة أو منزل ، أو زاوية فى الأفق ، وهذا التكتيك المسمى « الأزمنة الميتة » ليس الا اعادة تناول لصورة شعرية قديمة . نستطيع كذلك أن نخاطر فندفع المقارنة إلى مجال الموسيقى حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الأصوات غير المتناسقة فى الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هى الحالة الوحيدة التى يمكن الحديث فيها عن الأسلوب المقارن فى الفنون المختلفة والذى يمكن ارجاع جذوره بسهولة إلى الشعر ، ولنغلق الآن القوس حول هذه المشكلة التى يمكن أن تقود الى المشكلة الواسعة التى سماها م. سوريو « تلاقى الفنون » والتى لا نستطيع معالجتها هنا .

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والأشياء ، وإن كانت

تلك اكثر الوسائل التى تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هناك وسائل اخرى وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل الحان « روسينى » و « موزار » و « وبير »

لحنا شديد القدم ، جنائزيا حزينا
لكن له عندى انا وحدى عذوبة سرية
فى كل مرة اسمعه يتجدد شباب روحى مائتى عام
هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بانى أبصر
سكينا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التى يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التى أثارتها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداها . ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها ، عندما نقرأ « كان هذا فى عهد لويس الثالث عشر » نستعد لاثارة شيء يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار اليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن ما نراه هو « سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر » وهذا شيء ليست له علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث فى كل زمن ، وليس شيئا تاريخيا كما انه ليس حدثا شديد التالق ، كما تجعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يسوغ التضحية بكل الوان الموسيقى التى يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغى أيضا أن نفسح موضعا للربط المعنوى ، ونحن نعلم انه باستثناء « الواو » و « لا المكررة » اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيم معنوية محددة . فحرف « لكن » مثلا يعبر عن التضاد ، ومن هنا فإن المجاوزة يمكن أن تنشأ لا من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال انهما لا يتباينان ، لقد كان « اندريه بريتون » يفضل من بين أبيات « رامبو » هذا البيت « ولكن النسيم مفيد للبدن » ، وقد اقتبسه فى أحد نصوصه :

كل طريق يحفه الغموض الثائر

غموض الريف فى الزمن الغابر
قلاع تزار ، حدائق هامسة
فى مثل ذلك المكان ، يمكننا أن نسمع
العواطف الميتة القديمة ، لفارس جوال
ولكن النسيم مفيد للبدن !

فافادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل فى ظاهر علاقتها بما سبقها فالتعجب هنا غير منتظر ، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو يعطى مرة ثانية سلطانا لمعنى أن « النسيم مفيد للبدن » .

إن عدم الاتساق لا يلاحظ فقط فى الشعر فى علاقة الجمل بعضها ببعض ، ولكنه يلاحظ ايضا مع أن ذلك نادر ـ فى داخل الجملة ذاتها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة « بول » أشقر وطويل « متسقة » ، لكن عبارة « بول أشقر وغير خائن » تبدو غير متسقة ، لأنه فى العبارة ينصرف المسندان إلى مسند إليه واحد هو « بول » بينما فى العبارة الثانية ينصرف أحدهما إلى شخصه الحسى والآخر إلى شخصه المعنوى ، وإلى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو فى بوعاز نائما :

مغطى بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت الشعر الى نثر ، فكل قارىء سيفاجأ حين يجد فى نص النثر العادى عبارة كتلك « كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض » .

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جسدية وروحية عند « فرلين » :

هذه فواكه وأزهار وأوراق ، وأغصان
ثم هذا قلبى الذى لا ينبض الا لك ،
ولنأخذ اخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا :
قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الانسانى واللاانسانى .

كل هذه الأمثلة تقترب من « عدم الاتساق » و « عدم الملاءمة » ، ففي الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات إلى عالم واحد فى المقال ، ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها « عدم الاتساق » من « الزيادة » ، وذلك مثل الأمثلة التى يتم فيها الربط بين جزئيات يكون أحدهما متضمنا للآخر ، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء . فلا يمكن أن يقال « أوروبا وفرنسا » أو « الحيوان والكلب » لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لـون المـرجان ولـون خـديـك

صبغا العربة الليليـة ومحـاورها الصـامتة

(فينى)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خلال المجاوزة نفسها ، فبين الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خلال الاستعارة ، كالشان تماما فى قضية الاسناد فتغيير فى المعنى يلحق أحد المعطوفين ويعيد التجانس إلى المعدل .

الرمزيون يرون فى مثل « مغطى بالبراءة والكتان الأبيض » البياض الذى هو رمز البراءة ، ولنلاحظ فى هذا الصدد أن الرمز دائما قريب من الاستعارة ما دام هو أيضا مبنيا على المشابهة ، لكن النبع الرئيسى لكل شعر وصوره ، هى الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu أو التشابه الفعال ، وكل الأمثلة التى درسناها ، ترتكز عليها ولنكتف باظهار ذلك فى حالة واحدة فى بيتين :

عطـر حقيقى ينبعث من بـاقـات الـزنبق

وانفـاس الليل تتمـوج فوق جبـال الجليـل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصف الطويل (الذى يتلو البيتين فى القصيدة) ليقدم انطباعا خاصا ، خصوصية نوعية ، من الصعب بالتأكيد أن تحددها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الأفكار أن هذا الخيط من الرقة والفخامة والبساطة والعظمة يخلق جو « المتاب المقدس » وهذا الجو يقدم

للقصيدة وحدة كاملة ، وإذا حاولنا ترجمة « الانطباع » من خلال صورة فإن البعض قد يقول أن الكون كله يسكن ويتراجع فى اللحظة التى سوف تكتمل فيها معجزة الحب ، فالحدث واطاره هما فى ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناسق « انطباعى » فروح السلام المنبعثة من « النص المقدس » تغلف الذوات والأشياء وتمحو الفروق الموضوعية بينهما ، لكى تترك الروح التى تسكنهما تشف وحدها . فالوحدة التى افتقدت على المستوى الفكرى تمت استعادتها على المستوى العاطفى ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر .

لكن هذه الوحدة العاطفية التى يجهلها النثر ويثيرها الشعر ، هذا المعنى المناخى الذى هو جوهر كل قصيدة ، لنحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة فى المحتوى ، فهى تظهر مع عدم التناسق ومن خلاله وبدون الصورة فإن نفس الكلمات لم تكن تحمل الا معناها التوصيلى الموضوعى أو الفكرى ، لكن الوحدة العاطفية هى الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكرى .

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة فى هذه الصورة كما فعلنا مع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيا ودرجة عليا لعدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمور تسير هنا بنفس الطريقة التى سارت بها فى حالة الاسناد ، ودرجات المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك فهناك وسيلة أخرى لملاحظة التدرج فى هذه الصورة وهى « الأصالة » فالتباين يمكن فى الواقع أن يتم بين جزئيتين ليست لهما نفس درجة الأهمية فى المقال ، احداهما يمكن أن تكون رئيسية ، والأخرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلى الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابكه من جديد ويستمر . وفى هذه الحالة فإن عدم الاتساق لن يكون الا خلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شىء بوحدته .

وتكاد تكون تلك حالة معظم القصائد الرومانتيكية وما بعد الرومانتيكية حتى « رامبو » و « لوتريامون » فلقد كان الوصف مثلا يقطع الحكاية . لكن الحكاية تعود للاتصال بعد الوصف ، وظلت القصيدة مقالا مترابطا وتتابع الأفكار ظل كأنه نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق ، وفى سونية نرفال ، تأتى هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه من الأحجار
وزجاج نوافذه مصبوغ باللون المحمر
ثم سيدة فى شرفتها العالية
شقراء سوداء العيون ، فى ثيابها القديمة

وهى عبارات تصف موضوعات تتضمن فى وقت واحد الجمال والنكهة التاريخية .

لكن الأشياء مع « رامبو » تغيرت تماما ، وفى قصائده النثرية على نحو خاص يتلاشى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ، وعدم الاتساق يظهر من عبارة إلى عبارة وخيط المقال لا يعود أبدا إلى الاتصال ، وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها « أغنية ليلية عامية » .

ريح فتحت ثغرات أوبرالية فى الحواجز ـ تضطرب جذور الأسطح الحمراء ـ تتبعثر حدود البيوت ـ تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب ـ نزلت فى عربة الجياد تلك التى يشير إلى عصرها التقريبى زجاجها المحدب واللافتات المنتفخة ... عربة موتى فى نومى ـ وحدة ، منزل راع من بلاهتى العربة تنحرف على خضرة الطريق الكبير الممحو ، ومن ثغرة فى أعلى زجاج النافذة اليمنى كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق ، الشهود ـ خضرة وزرقة شديدة القتامة تغزوان الصورة ـ دواب يفك وثاقها وتنطلق إلى بقعة من الحصباء فى السهول المجاورة ـ هنا سوف نصفر للعاصفة وللسد ومين وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش . ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة والأسماك المنتشرة ، تتدحرج فرق عواء الكلاب ـ ريح تبعثر حدود البيوت .

فى مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية من الأفكار الطفيلية وإعادة المقال الى اتساقه من خلال محو أو تحريك مالا يتكامل مع السياق ، ولا يمكن كذلك تلخيص هذا المقال من خلال « النصوص الصغيرة » التى تحدث عنها فاليرى وحتى العنوان نفسه « أغنية ليلية عامية » لا يعبر عن الفكرة الرئيسية ، وفى الواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها

عنوان ، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه ، فهى تحريك لموضوعات متباعدة ، ولأحداث متنافرة ، وهذا النص يتجاوز حدود المقال المتماسك ، ولقد قلت من قبل أن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزيئات بينها تنافر كلى وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادى ، والتباين الموضوعى الذى تتسم به هذه القصيدة يذكر بعالم الاحلام ، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلى دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والهذيان ، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبى المشترك ، وليست الكتابة « العفوية » التى وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للابداع الشعرى الا انصراما عفويا متجددا بين الانسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذى درجة ضغط منخفضة .

ومع ذلك فإنه فى نظام الاسناد وكذلك فى نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العليا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و « الصدفة الموضوعية » وهى مبدأ من مبادىء ما فوق الطبيعة التى يعزو إليها « بريتون » دوافع اللقاء الذى يبدو فى الظاهر عشوائيا ، بين الصور التى تنتجها « الكتابة العفوية » ومن المعروف كذلك إن السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعى النفسى أن يمدهم بالدوافع التى يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئى النفسى والتحديد الكلى الميتافيزيقى ، لكننا لا نستطيع إلا أن نرفض مثل هذا التفسير .

ولنؤكد المبدأ الذى قلناه أن الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال إذا لم يكن هناك اتصال ، ولكى تكتمل القصيدة كقصيدة ينبغى أن تفهم ممن وجهت إليه ، الاضفاء الشعرى سبيل ذو وجهين تبادلى وتزامنى تجاوز وتخفيض للمجاوزة ، هدم واعادة للبناء ، ولكى تؤدى القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغى « للمعنى » فى وعى المتلقى أن يفقد وإن يتم العثور عليه فى آن واحد .

هذه الحركة من ضياع ووجود ، ذهاب ومجىء من المعنى إلى اللا معنى ثم من اللا معنى إلى المعنى ، تشكل الملامح المشتركة لمنهج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التى درسناها .

ودون شك فإنه إذا كانت حركة الذهاب والمجيء تلك هى التى تعطى للقصيدة خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاها واحدا غير قابل للعكس ، فالوعى لا يجد فى طريق عودته ما كان قد تركه فى طريق ذهابه ، والمعنى يتعرض فى خلال هذه الحركة لتحور داخلى والشكل لم يعد كما كان ، وإذا كان يقصد من « شكل المعنى » بناء العناصر الممثلة » ، فإن على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور ، وسوف نتعرض لهذه المشكلة فى الخاتمة ، وسوف نرى فى حينه .اذا يعد كل تأويل للنص الشعرى صوابا وخطأ فى آن واحد ، فعلى حين يعد صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى فهو يعد خطأ من حيث انه ينقل معنى الجزيئات فى لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر.

اننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة . إن النصين لا يمكن أن يتزامنا فى الوعى ، وهناك مشقة فى رؤية احدهما ، وهو النثر ، يغمر الآخر ويغرقه . إن الشعر له جوهر ملكى فإما أن يسود وحده أو يعتزل .

* * *

الباب السادس

نظام الكلمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به . فالتضمين هو عدم توافق بين البحر الشعرى وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هى قافية غير نحوية ، وعدم الملاءمة يبنى على قواعد الوظيفة الاسنادية . والزيادة على قواعد الوظيفة التخصيصية أو التحديدية .. الخ . ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا فى مستوى نحوى صِرْف ، فالبناء الذى سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبية .

أن القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » أن المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الادبى ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد الا نادرا وأهملت أهمالا تاما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فان الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها [1] .

وهذا الرأى هو رأى شاعر أيضا ، ففى مقدمة ديوانه « عيون السا » يعترف اراجون : « كنت فى العمر التى نتعلم فيها حب الشعر وقد شدنى على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

لكن أغنيات روحية / ترفرف فى كل مكان فوق العناقيد

---

(1) Essais. p. 224.

هكذا كانتا تحت عنوان : « عاطفة صيف » فى احدى الطبعات ، واليوم نجدها فى طبعات أخرى :

ترفرف بين العنـاقيد

ولا شك أن الطبعة الثانية أصح ، لكنى لا استطيع أن أعود راكضا كل الطريق الذى سرته ، وبالنسبة لى ما دمت حيا ، فسوف اقرؤها « ترفرف فى كل مكان » وقد يقال لى هذا خطأ ، ولكنى أصر على اعتباره جمالا » .

ثم يضيف الشاعر معلقا « ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل فى اللغة ، وفى كل خطوة اعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ، وقواعد النحو ، وقوانين المقال » .

لقد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف « يحطم » الشعر على طريقته « قوانين المقال » وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه من « قواعد النحو » .

وهنا ايضا يتميز الشعر بأنه « مجاوزة » منتظمة بالعلاقة إلى معدل النثر لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه « المجاوزة » وفى الواقع فان الشعر الفرنسى فى مجمله يبدو محترما للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائما حية إلى حد ما ، حتى « مالارميه » الذى يبدو أنه كان يبحث متعمدا فى « المجاوزة » النحوية عن المصدر الرئيسى لكتابته الشعرية ، وليذكر عبارته « أننى تركيبى » ولقد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولية ، وعلى سبيل المثال قصيدته « قبر شارل بودلير » وهذا اقتباس منها :

أى ورقـة جـافـة فى المـدائـن دون مسـاء
منذور يمكن أن يبـارك مثلهـا تعيد الجلوس
امـام الـرخـام بـلا جـدوى بـودليـر

أن واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هى أن يحدد داخل التتابع الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية ، وبالنسبة لهذه الأبيات فان الشراح أنفسهم أعترفوا بأنهم غير متأكدين .

أن هذه الفوضى التركيبية ، تبقى مع ذلك استثنائية فى الشعر الفرنسى ،

أن السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحرية التى نعرفها فى مواجهة المنطق ، ظلوا فى الغالب خاضعين لقواعد النحو . وهذه عبارات من « أندريه بريتون » يقتبسها أحد النحاة دليلا على عمومية مبادئهم [(١)] .

هذا اليوم الممطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيد أنظر من خلال نافذتى إلى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع ألاحظ يدى اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تقنع تماما بدانتيلا حواسى .

هذا النص الذى يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شىء ، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم فى مجموعهم استجابوا لنصيحة هيجو : « اتركوا النحو فى سلام » والسبب فى ذلك مفهوم .

النحو هو الركيزة التى يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة فى المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم وجاكوبسون يقدم مثالا ممتازا على ذلك مع العبارة التى اقتبسناها من قبل .

افكار لا لون لها خضراء تنام هادئة فى غضب

ولقد كتب معلقا : « إذا فككنا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا اليه فى صيغة الجمع « افكار » ينسب له حدث « تنام » وكل من المسند اليه والحدث له وصف ، فالأفكار « لا لون لها » وخضراء و « النوم الهادىء » فى « غضب » .

وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فانها تبقى مع ذلك جملة ، وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها إذا كانت تحترم العرف النحوى هنا ، فانها فى المقابل تنتهكه إذا كتب « غضب فى هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار ، فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات ، وكما يقول جاكوبسون فان « نغم العبارة وحده هو الذى يستطيع أن يحول كلمات حرة إلى مجموع [(٢)] .

---

(1) Fisher et Hacquard - A La découverte de La grammaire Francaise. Paris 1959.

(2) Essais p. 204.

« كلمات حرة » أن التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشعر المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبي ، وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوى والكلمات تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأيها ، وحقيقة فان مجرد تجاور كلمتين يمكن أن يوحى بارتباط تركيبى بينهما ، وليس من الصعب اعادة تشكيل جملة بدءا من المشهد التالى :

القطعة العصفور الأسود تأكل

لكن إذا كان بالاضافة إلى ذلك ، يوجد فى العلاقة المعجمية عدم ملاءمة ، أى إذا كان الشاعر قد جمع فى وقت واحد إلى المجاوزة المنتظمة ، المخالفة النحوية ، فان قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارىء المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لرفردى :

التراجع وضجيج الخطو
يوم عيـــد
العين الســوداء
الرأس
الاسم البربرى لقادم جديد

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وحدهم هم القادرون على تحمل اعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، أن هناك نقطة حرجة للمجاوزة ، نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شك من قارىء لآخر ، لكنه يمكن أن تسند له من الناحية الاحصائية قيمة « المتوسط » الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلغة ذات دلالة وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية فقد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكو منه شعراء الشباب اليوم .

ومع ذلك فانه داخل العينات التى جمعناها ، تظل المجاوزة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه ، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجة ، والمخالفة النحوية تظل محدودة ، لكنه ينبغى الاشارة كذلك إلى أن استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض ، وليس فى نيتنا هنا الشروع فى ذلك ، نحن

نريد فقط طرح فرض عام يكون صالحا لكل مستويات اللغة ، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فعاليته إلى المستوى النحوى يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجاوزة ، وقد أخترنا « القلب » وهى صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات ، ولهذه الصورة مزية هي أن كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع فى دائرة العمل الاحصائى .

نحن نعلم انه فى الفرنسية على خلاف اللغات الاعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقة بين الأجزاء من خلال الموقع لا من خلال حركة آخر الكلمة ، وترتيب الكلمات يخضع فى الفرنسية لقاعدة سماها « بايى » « المشهد المتطور » وهو يضع أداة التعريف قبل المعرف ، والفاعل قبل الفعل والفعل قبل مكملاته .. الخ . وكل خروج على هذه القاعدة يسمى « قلبا » ونحن نقترح دراسته بالعلاقة إلى نموذجنا المفضل أى الصفة .

أن موضع الصفة واحد من أكثر القضايا تنقيبا ومناقشة فى النحو الفرنسى ، ويمكن أن نميز على الاجمال أربع حالات :

١ ـ صفات تأتى عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والألوان) فنحن نقول دائما « الانتخابات البلدية » وليس « البلدية الانتخابات » و « الكلب الأسود » وليس « الأسود الكلب » .

٢ ـ صفات تأتى عادة قبل الموصوف ، وهى صفات قليلة ويمكن حصرها فى مثل جميل كبير ، طويل .. الخ فنحن نقول « جميلة مائدة » ولا نقول « مائدة جميلة » .

٣ ـ صفات يمكن أن تأتى قبل الموصوف أو بعده مع احتفاظها بنفس القيمة مثل : « حادثة مروعة » أو « مروعة حادثة » .

٤ ـ صفات تختلف قيمتها حسب موقعها ، مثل « طفل قذر » و « قذر طفل »[١] ومع ذلك فاذا أريد ملاحظة الأشياء فى عمومها ، فانه يمكن القول بأنه باستثناء عدد صغير محدد من الصفات تأتى دائما متقدمة ، فان

---

(١) تقديم الموصوف فى هذا المثال فى الفرنسية يعطى معنى القذارة الجسدية ، لكن تاخيره يعطى معنى القذارة المعنوية والخلقية .

الفرنسية تميل إلى تأخير الصفة إذا تم الرجوع ، كما ينبغى فى تصورنا ، إلى النثر العلمى ، باعتباره معدلا للغة . ولكى نقنع بهذا فيكفى الرجوع للاحصاء الذى يقول انه باستثناء الابداع تأتى الصفة دائما متأخرة ، ويلاحظ أن « القلب » فى الصفة لا يتجاوز فى اللغة العلمية ٢٪ (أنظر الجدول رقم ١٠) ويحق لنا فى هذا ان نستخلص أن الصفة فى الفرنسية موضعها العادى هو التأخير بعد الاسم وأن تقديمها عليه يعد مجاوزة أى خاصة أسلوبية .

جدول رقم (١٠)
الصفة المقلوبة

المؤلف	عدد	مجموع	متوسط
برتلو	٢		
باستير	٣	٦	٢٪
ك . برنار	١		
كورنى	٦٢		
راسين	٦٠	١٦٧	٥٤,٣٪
لامارتين	٤٢		
موليير	٤٥		
هيجو	٣٢	١٠١	٣٣,٦٠٪
فينى	٢٦		
رامبو	٣٠		
فرلين	٣٥	٩١	٣٠,٣٪
مالارميه	٢٦		

وعلى هذا فاننا إذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعريه ، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة « تردد القلب » أكثر . وأذن فهذه الصورة هى ملمح خاص للشعر ، وفى المستوى النحوى كما فى المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية .

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشيء خاص ، فتردد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين إلى المحدثين ، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن انه كان يرتفع فهل يوجد نقص في فرضنا حول تطور الشعر ؟

ولكي نفهم هذه النتائج يجب أن نضع في الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخي ، فان تقديم الصفة كان أكثر استخداما في القرن السابع عشر مما هو عليه في العصر الحديث وكما يقول أ. بلنكنبرج : A. Blinkenberg « إذا كانت الحرية الموجودة في اللغة الفرنسية لوضع الصفة ليست حرية حقيقية الا من خلال مقياس محدد فقد كانت في بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هي عليه اليوم ، لأنه في تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر في أن تقول : طاقية بيضاء ، أو « بيضاء طاقية ؟ »(١) .

والعامل الثاني اكثر أهمية فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى ، فالاتجاه إلى تأخير الصفة اتجاه طبيعي في الفرنسية كما قلنا ، لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة ، ويقول بلنكنبرج : « كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء ، الكبر أو الصغر (الكيفية ، العدد ، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية ، وكلما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم اكثر استثنائية ، وكانت المخاطر الأسلوبية اكبر »(٢) وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقي على المعدل الا إذا جرى التقديم في صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب الا مجاوزة ضعيفة ، ومن المهم اذن أن نعرض على الاحصاء هذا النوع من الصفات التي سنسميها « الصفات غير المقدرة » *(كما أو كيفا) .

ويمكننا في البدء عرض النثر العلمي على قاعدة بلنكنبرج ، والنتائج هنا ذات مغزى ، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة ، وحالات القلب المعدودة تنتمي إلى النمط المقدر .

وعلى العكس فقلب الصفة في الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة ـ وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا ـ يتزايد بوضوح من الكلاسيكيين إلى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١) .

(1) L'ordre des mots en Français moderne. p. 40.

(2) Ibid. p. 100.

جـدول رقم (١١)
القلب فى الصفات غير المقدرة

المؤلف	العـدد	المجموع	المتوسط
برتلـو	صفر		
باستيير	صفر	صفر	صفر٪
ك. برنار	صفر		
كورنى	٦		
راسـين	٨	١٩	٦,٣
موليير	٥		
لامارتين	١٩		
هيجـو	١٨	٥٣	١٧,٦٪
فينـى	١٦		
رامبـو	١٧		
فيرلـين	١٥	٥١	١٧٪
مالارميـه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن أن يكون أكثر قوة لو اننا لم نضع فى الاعتبار الا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط ، ففى هذه الحالة يزيد المتوسط من ١١,٥٪ عند الكلاسيكيين إلى ٥٢,٤٪ عند الرومانتيكيين اى أنه يزداد بنسبة تكاد تبلغ ١ إلى ٥ ، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور .

أن الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقديم الصفة ، ولكنهم فى معظم الأحوال يقدمون الصفات غير المقدرة ، مثلا :

فضيلة سامية ، عار قاتل (كورنى)
مناخ سعيد ، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فان أكثر من نصف حالات القلب تمس الصفات غير المقدرة ، أى الجزئيات التى لا يقبلها النثر ابدا ، مثلا :

ممر منحرف ، فوطة حمراء (هيجو)
زجاج شفاف ، زهرة غريبة (مالارميه)

على أنه فى الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور ، العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق فى المتوسط ليس ذا مغزى من الناحية الاحصائية والنتائج متعادلة ، وقد سبق من قبل أن لاحظنا نفس الشىء بالنسبة للقافية ، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة ، وينبغى فى الواقع أن يوضع فى الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم ، فالشاعر المضطر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع ـ فى وقت واحد ـ أن يرتب الكلمات وفق ما يريد .

* * *

أن تقديم الصفة ليس الا مثالا للمجاوزة النحوية وهى مجاوزة ذات طابع خاص إلى حد ما حيث أن بعض الصفات فى الواقع تأتى دائما مقدمة ، فتقديم الصفات الاخرى وأن لم تكن فى العادة مما يقدم ، لا يبدو لنا شديد الغرابة ، وقد يكون من المهم دراسة صور نحويةأخرى ورؤية ما إذا كانت قد مرت بتطور تاريخى مماثل لما رأيناه فى الصفة ، وفيما يتصل بنا فاننا سنكتفى باظهار وجود المجاوزة المتزايدة على المستوى النحوى .

وتدعم من خلال ذلك فكرة التحليل التى أجريناها على المستويين الآخرين ثم بعد التاكد من وجود المجانسة فى العناصر ، نرى ما إذا كان التشابه سيستمر من وجهة النظر البنائية ، وكما سنرى فان الهيكل البنائى هو نفس الهيكل ، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تُبْرِز (فى لغة الشعر) تدافعا فى عناصر التركيب البنائى التى يجمعها النثر .

(*) واضح أن مبحث الصفة على هذا النحو يتصل بخصائص التركيب فى الفرنسية وهى خصائص تختلف عن خصائص اللغة العربية ولهذا اثرنا ان نكتب الأمثلة مع تأخير الصفات على أن يتصور القارىء نطقها مع تقديم الصفة فمن خلال هذا النطق تتحقق فى الفرنسية الظاهرة التى يشير اليها المؤلف .

ما هى الصفة ؟

أن كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة او خاصة فى مقابلة الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا ، لكننا هنا مع تعريف معنوى ، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ ـ الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا من ذاتها ولكن من الاسم الذى تتعلق به .

٢ ـ يقبل الاسم دخول أدوات التعريف عليه واشهرها « ال »[١] .

هذا العامل الأخير هام لأنه كما تعرف (فى الفرنسية) يكفى أن تدخل على الصفة حتى تتحول إلى « اسم » مثل « الازرق » و « الأبيض » . وأن غيابها يكفى لتحويل الصفة إلى اسم مثل une robe citron فستان ليمونى ، وهذا المثال له أهمية خاصة ، فهنا اسمان وأحدهما له قيمة وصفية .. أيهما ؟ ذلك الذى يأتى متأخرا أى « ليمونى » وعلى العكس فان الأول فستان الذى وقع مباشرة بعد اداة التعريف (فى الفرنسية) احتفظ بخاصته الأسمية . وهنا يبدو الدور الهام الذى تلعبه الموقعية[٢] وبالتأكيد فان التغيير الذى يلحق بطبيعة كلمة « ليمون » هنا ليس الا تغييرا جزئيا . فهى لم تشكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تشكل الصفة العادية لكى توافق الموصوف وتحقق بذلك معنى التبعية . واذن فان العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما تعرف على الموصوف وهما التبعية والتأخير يدخلان هنا فى تعارض والنتيجة أننا نجد معنا صفات « جزئية » للاسم .

---

(١) هذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية اللغة الفرنسية حيث تقبل الصفة فى العربية أيضا اداة التعريف إذا كان الموصوف معرفا .

(٢) يمكن فى العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا يقوم الشاعر صالح جودت « العيون الخضر والشعر الذهب » . فالذهب ليست صفة (من حيث القواعد النحوية التى تشترط فى الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة ولكن وقوعها متأخرة بعد الاسم هو الذى يعطيها هذا التفسير . (المترجم) .

ويمكن فى حالات أخرى أن نجد اسما « جزئيا » للصفة فى مثل Les Blonds cheveux « الشقراء الشعرات »[١] .

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتها النحوية وفى نفس اللحظة فان الفرق بين الجزئيات المتكاملة فى العبارة ، الاسم من ناحية والصفة من ناحية أخرى يتضاءل ، ونجد أنفسنا تجاه حالة من اللافرق بين الأجزاء التى تشكل العبارة ، ويقابلنا هنا الخطوات التى تقع فى مستويات التحليل الأخرى ، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة ، وهناك أضعاف البناء الذى يحرص المقال العادى على أن يؤكده بقوة من خلال تلاحم عنصرين أو أكثر . واذن فتدافع العناصر المترابطة عادة ، يبدو أنه يشكل فى النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر فى كل مستوياته .

وإذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصور الأخرى ، فاننا سنجد صورة الصفة ذات عائد ضئيل ، فموقع الصفة فى الفرنسية ليس دائما موحدا بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير عادية بالقياس إلى جزيئات العبارة الأخرى ، ويضاف إلى هذا ان وجوب تأخير الصفة فى معظم الحالات ليس قاعدة الا فى الفرنسية الحديثة ، وقراء الشعر هم عادة يتغذون بالأدب الكلاسيكى ومن ثم فهم متعودون على قراءة الصفة مقدمة ، والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة وسوف تكون مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا فى أحد المطاعم من يطلب « كأسا من أحمر نبيذ » لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب ، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التى تعودنا أن نسمعها . ولكن تلك التى تعودنا أن نقرأها ، وقضية « المجاوزة » قضية معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها الا بكثير من الحذر ولهذا فقد تحملنا دائما مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة « وضعية » عندما نطلب من اللغة التى يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع .

لكى يتيح تقديم الصفة أقصى فاعليته فينبغى أن نعطيه تلك الأهمية التى أعطاها البلاغيون لما سموه التقديم والتأخير وإذا قارنا مثلا بيتا مثل :

---

(١) الصفة هنا واجبة التقديم فى الفرنسية .

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السين
مع ترتيب كلماته العادى (فى الفرنسية) فاعل ، فعل ، مكمل .

(ب) السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

نستطيع اذن أن نقيس فعالية التقديم ، فبالتأكيد نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن التقدم يلعب دورا رئيسيا فى جوهر هذا البيت الذى يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسى .

ونود فى هذا الصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة ، ويمكن من هذه الحالة أن نلاحظ أن الصيغتين اللتين قدمتا للبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط ، إذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التى تثيرها الرسالة اللغوية ، فالصيغة الأولى تقدم لنا القنطرة قبل النهر ، وفى الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة ، لكننا يمكن أن نتساءل لماذا كان الترتيب .. قنطرة ـ نهر ، اكثر شاعرية فى ذاته من الترتيب العكسى ، على هذا التساؤل يجيب الأسلوبيون من خلال اثارة الحقيقة النفسية للترتيب المعكوس ، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهنى بالترتيب الذى ورد به ، والبلاغيون عرفوا مبحث « التقديم والتأخير » باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة .

ولكى نقنع بأن هذا التفسير ليس جيدا ، يكفى أن نلاحظ أن « الخاصة الأسلوبية » تختفى حين نلجأ إلى ترتيب عادى ، أيا كان نوع ذلك الترتيب ، ففى الانجليزية مثلا ، تقديم الصفة شيء عادى ومن هنا فانه لا ترتيب عليه أية خصائص أسلوبية ، وحتى فى الفرنسية فليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التى تقدم عادة ، فعندما نقول : un jeune homms شاب رجل لا يترتب على ذلك خاصة أسلوبية ، وأذن فليست موقعية الصفة فى ذاتها هى المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة ، ولكن كونها « غير عادية » فعندما تكون الصفة فى الأحوال العادية تأتى « بعد » الاسم فمن الممكن استنتاج خصائص أسلوبية لها إذا اتت « قبل » الاسم . وهذا للسبب الذى قلناه من أن الموضع الأول فى الفرنسية يأتى عادة للاسم ، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة أوتوماتيكية فى الوعى بقيمة اسمية ، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح فى العبارة . والقلب اذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التى يؤثر بها التجانس أو القافية ، ويأخذ نفس الاتجاه أى الغاء

الفوارق بين الوحدات التى تشكل العبارة ، وهكذا فان صورا بينها هذا القدر من الخلاف فى طبيعة مادتها ، أى فى طبيعة العناصر التى تطرحها ، تكشف عن تطابق بنائى ، حيث نجد أن العناصر فى كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات .

وبصفة أهم من هذا ، فان مجمل الصور الشعرية أيا كان المستوى التحليلى الذى تنتمى اليه يكشف عن بناء متجانس ، وفى كل الحالات وجدنا فى الحقيقة ، نفس اللون من التدافع بين العناصر البنائية ، وهى تقود إلى نفس الهدف : هدم الرسالة ، وكل الوسائل التى يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية ، نفس وظيفة اضفاء عدم الوضوح على المقال .

لكنه فى كل هذه المستويات ، ليست هذه السلبية الا مؤقتة فهى تبنى ايجابية مقابلة سوف نحاول فى نهاية التحليل أن نحدد طبيعتها .

الصفة المقدمة غير العادية ، تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية ، فالصفة وظيفتها التمييز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة ، فهى لم تعد تحدد نوعا داخل جنس ، لكنها تحدد الجنس ذاته ، وكما يقول « ب. جيرو » الصفة فى موضعها العادى لها قيمة تخصيص وتحديد ذات معينة ، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة (١) وقد أعطى المؤلف هذا المثال : عندما نقول « رجل كبير » un homme grand فمعناها فرد كبير ، لكن « كبير رجل » homme un grand هو فرد يحمل قدرا كبيرا من الانسانية .

ومع ذلك فالمؤلف لم يشر إلى هذه الحقيقة التى هى رئيسية بالنسبة لنا فان نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها فى تعارض مع معناها ، فاذا كانت « شقراء شعرات » تصف « شقراء » الجنس وليس النوع فاذن ينبغى التسليم بأن كل شعر اشقر وهذا يتعارض مع ما نعرفه ، فالشعر الأشقر نوع من الشعر ، فهناك اذن تعارض بين القيمتين النوعية والجنسية اللتين تحملهما الصفة فى وقت واحد .

---

(1) Syntaxe du Francais.

وهذا التعارض يمكن أن يحل إذا غيرت الصفة معناها ، بطريقة سوف يحاول الباب التالى فى الدراسة القاء الضوء عليها . وسوف نرى عندئذ أن هذا التغيير فى المعنى الذى يقلل من المجاوزة يشكل فى الوقت ذاته الهدف النهائى الذى تبحث عنه هذه المجاوزة ذاتها . أن كل الصور على كل المستويات تكمل وتنتهى من خلال الاستعارة والقلب ، أو عدم الملاءمة أو القافية ليست الا خطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل الاستعارة خطوتها الثانية ، ولقد كنا نبحث خلال هذا التحليل عن الخطوة الأولى فقط ، ولهذا فان اللغة الشعرية لم تبد لنا الا من الزاوية السلبية ، لكن هذه السلبية ليست الا الالتفاف الضرورى الذى يبلغ الشعر من خلاله معناه الخاص .

ملاحظة قبل الختام ، لقد الجأتنا ضرورة التحليل على امتداد هذه الدراسة ، إلى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة ، ومن خلال سماته الخاصة ، بقى أن ألوان الصور المختلف يمكن أن تؤدى وظائفها فى نفس النقطة من المقال وأن تجمع مجهوداتها . وهذا مثل لتجمع ثلاث صور فى ثلاث كلمات : ففى جملة un Frais Parfum « عطر طازج » .

١ ـ القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحقها التأخير) .

٢ ـ عدم ملاءمة « من نمط تبادل الحواس » .

٣ ـ تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩) .

أنه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصور يتغير وجه اللغة ، والتحليل الأدبى للقصيدة لا يستطيع الا أن يلقى الضوء على ميكانيكية هذا التغيير .

* * *

الباب السابع
الوظيفة الشعرية

الفرض الذى حاولنا أن نحدد ملامحه فى خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ ـ الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية ، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى .

٢ ـ هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى ، وكل وسيلة من وسائله ، أو كل « صورة » تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية .

لقد حاولنا أن نعرض النقطة الثانية على معايير احصائية من خلال المقارنة الاحصائية بين الشعر والنثر من ناحية ، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه . وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم أن يثير اعتراضين ، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى أن تردد المجاوزة فى قصيدة لا يدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورية وكافية للحدث الشعرى ، فلكى ندل على أنه ضرورى ينبغى أن نبين أنه لا يتم الشعر بدون « مجاوزة » ولكى ندل على أنه كاف ينبغى أن نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر .

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة مرضية إلى الغاية ، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر ، ونحن بعيدون عن هذا ، فنحن لم ندرس

الا عينة صغيرة من « الصور » وهى دون شك اكثر الوان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل الا قسما ممكنا من أقسام الصور . ومن الممكن تماما لاى أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها . نصوصا دون بحر أو قافية او عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون مع ذلك نصا شعريا أصيلا ، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة الا إذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر. ولنذكر هنا أن البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون أن تدعى مع ذلك أنها تستوعب كل وسائل التحليل ، ولقد اكتشفنا نحن أنفسنا ، من خلال التحليل المزدوج صورا لم تعالجها البلاغة القديمة ، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن أن يخفى صورة ينبغى أن يجعلنا نحترس من الحكم على نصوص تبدو فى الظاهر بريئة .

والواقع أن تحليلنا ، استجابة لدوافع عملية بحتة ، ظل محصورا فى اقصر اجزاء المقال ، وهى أجزاء مزدوجة فى معظم الأحوال ، وهكذا فان الجملة الجزئية تدخل فى العبارة ، وتلك بدورها تدخل فى المقال ، وهناك وحدات كثيرة تتتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا ، ولن نستطيع أن ندرك كل زوايا الشاعرية ، الا إذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم فى الاتصال الكلامى ، وفى انعدام هذا القانون نظل بريئين أمام هذا الاعتراض مدعين أن نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر الا نتيجة لانعدام تحليل لغوى كاف ، وكما يقول « فاليرى » لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون أن تكون معرضا لصورة يمكن أن تلحظ » .

ولنضف إلى هذا أننا استطعنا فى بعض المرات أن نعتمد على الدليل المضاد مظهرين انه يكفى فى بعض الحالات أن نعيد إلى الكلام ترتيبه العادى لكى يبطل ما فيه من شعر ، على سبيل المثال عند الحديث عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا هنا على تذوقنا الجمالى الفردى ، والمترجمون الذين حولوا البيت على الرغم من الأصل إلى (لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة) فضلوا أن يضعوا الصفة فى مكانها العادى ، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق للشعر يختلف عن مذاقنا .

* * *

بقى الاعتراض الثاني ونحن لن نحاول أن نردده بل أننا على العكس سنتبناه ، فنحن نعتقد بكل تأكيد أنه لا يكفى انتهاك القانون اللغوى لكى تكتب قصيدة ، أن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا ، وخطأ السرياليين أنهم كانوا فى بعض الاحيان يعتقدون هذا . يقول بريتون قوى الصور بالنسبة لى هى تلك التي تقدم أكثر قدر من العشوائية ، وأنا لا أخفى هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا للكتابة الأدبية .

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل فى تحقيق ذلك ، وهو نَصيب كان يمكن أن يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع خلسة للمراقبة .

وكذلك « لعبة » الجثة الشهية التى توُكِل بحق إلى المصادفة مهمة انتهاك القانون والاطاحة به ، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا فانها تنتج من اللا معقول أكثر مما تنتج من الشعر ، فعبارة مثل « أن محار السنغال يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة » ليست شعرية الا إذا قررنا منذ البدء الخلط بين الشعر واللا معقول ، ولكن بين الحالتين يوجد فرق أشرنا اليه نحن من قبل ، فالعبارة الشعرية والعبارة اللا معقولية يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة لكن عدم الملاءمة فى العبارة الأولى قابل للتخفيض ، وغير قابل لها فى العبارة الثانية ، واذن فالتشابه بينهما من الناحية البدائية ليس الا من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوى ، لكن هذا الانتهاك ليس الا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية ، تفتقر العبارة اللا معقولة إلى خطوتها الثانية ، والفرق يكمن بالتحديد هنا وهو فرق كبير ، فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست الا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر .

أن ميكانيكية التصنيع الشعرى يمكن أن تتجزأ إلى مرحلتين :

١ ـ موقف المجاوزة .
٢ ـ تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هى المرحلة السلبية ، وإذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلأنها مع كونها ضرورية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون ، لكنها من الناحية الوظيفية ليست الا طريقا تشكل المرحلة

الثانية نهايته ، والشعر أيا كان ما يقوله « بو » لَيْسَ مشمولا لا بروح النفى فانه لا يهدم الا لكى يبنى ، وحاصل مجمل العملية اذن ليس هباء ، ولكنه يغل نتاجا محددا ، ولا منطقية القصيدة شيء أساسى لكنها ليست مجانية ، أن ثمنها الذى لابد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر ، من خلال ومن داخل الصورة يتم فى وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه ، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان ، أنه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها .

ينبغى أولا تحديد معنى كلمة « المعنى » ومشكلة « معنى المعنى » هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين ، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها ، ومع ذلك فلكى نفهم الخطوات التالية لابد أن نحدد احدى النقاط : كلمة « المعنى » تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا اليه الدال ، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع « أوجدن » Ogden و « ريتشارد »[1] Richardsعنصرين مختلفين :

١ ـ الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته .
٢ ـ العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع .

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى ، ونحن مع هذا نعتقد أن الأول ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ، فوجوده فى الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر إلى الشعر يظل المعنى فى وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان فى مثل « كوكب الأرض » و « هذا المنجل الذهبى » إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الأول حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان إلى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية ذاتها ، وهما مختلفان (إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الثانى) فالنمطان التعبيريان يرسلان إلى نفس الموضوع ، لكنهما يسلكان طريقين مختلفين لالتقاطه ، وسيلتين متميزتين (للوعى به) ، فاذا كنا اذن نعنى بكلمة المعنى ، الموضوع ، فان « كوكب الأرض » و « هذا المنجل

(1) Meaning of meaning. Londres. 1949.

الذهبى » يكون لهما نفس المعنى . لكننا إذا كنا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فان التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان ، يمكن أن نسميها « المعنى النثرى » و « المعنى الشعرى » .

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة ، لكننا نرى أن المشكلة تتجاوز بكثير الاطار الضيق للدراسات اللغوية ، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة ذاتها باعتبارها نظاما من الرموز ولكن بالحقيقة الذاتية التى تتولد لدى المتلقى ، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللغة ، وهى مشكلة أقرب إلى علم النفس اللغوى منها إلى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريد أن تسند دراستنا اليه إذا كنا أذن نمس هنا المشكلة الأساسية فاننا نفعل لكي لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة ايجابية ، ليست المرحلة السلبية الأولى الا أدائها ، ونحن نأمل أن نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا فى المستقبل ، ولكننا فقط نريد هنا أن نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على أن يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون فى عدد وقيمة هذه الوظائف المختلفة ، لكنهم يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسيين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكى : الحياة العقلية والحياة العاطفية (١) ، الأول هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة ، وهى الوظيفة التى تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : « ذهنية » أو « ادراكية » أو « تقديمية » ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا ودون شك فان المفردات هنا توحى بانطباع مختلس فليس من السهل أن نقول ما هى الفكرة ، أو ماهو التصور ، أو التقديم ، لكن يمكننا على الأقل أن نعرفها ، وهذا هو كل ما يهمنا هنا فى مقابلة الوظيفة الأخرى المسماه « العاطفية » والتى يراد بها تأثير فعال بدون الفكرة ، فالفكرة فى الواقع محايدة فهى تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين « الاشارة » و « الايحاء » ، والمصطلحان بالتأكيد لهما مرجع واحد

---

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما « الاعلام » و « تحريك الشعور » .

ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى ، فالأشارة تميز رد الفعل الادراكى والايحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد ، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة الشعر ايحائية [١] ، والنظرية الايحائية للغة الشعر ليست جديدة ، وفى الحقيقة فاننا نجدها اليوم فى كل مكان ، فقد تحدث عنها من قبل فاليرى : « هناك مظهران للتعبير اللغوى ، نقل حقيقة ، وتوليد عاطفة ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين »[٢] .

ريتشارد كان أكثر تحديدا ، فقد أعلن فى « مبادىء النقد الأدبى » الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية و « كارناب Carnap أعلن بدوره فى « فلسفة ومنطق التركيب » أن هدف قصيدة من الحديث عن « أشعة الشمس » و « السحاب » ليس هو أن تنبئنا بحالة الطقس لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة »[٣] .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا ، ومع ذلك فسوف نضيف اليه تحديدا أن « العاطفة » التى تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث أنها تجربة فعالة يمكن أن نصنفها فى الاقسام الكبرى للحياة : الفرح ، الحزن ، الخوف ، الأمل .. الخ . لكن بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها فى الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة ذاتها فارق هام ذو طبيعة يحددها علم الظواهر ، فعلى حين أن العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية ، فان العاطفة الشعرية تضاف إلى حقل الموضوعات ، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات ، على طريقة « أنا أكون .. » وعلى أنها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببا خارجيا لها ، لكن الحزن الشعرى على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية للعالم ، فسماء الخريف « حزينة » كما أنها « رمادية » ويمكن أن يقال عن الصفة الأولى أنها

---

(١) مع تحفظ هو ان هذا تمييز محورى ، فالنثر العلمى أقرب إلى محور الادراك ، بينما الشعر اقرب إلى محور الايحاء .

(2) ie disais qulqufois. p. 650.

(٣) انظر ايضا س . لا نجر الذى يمتد بالنظرية إلى الفن كله « الجمال هو شكل تعبيرى » ص ٣٩٦ .

« ذاتية » وعن الثانية أنها « موضوعية » ولقد اختار ميكيل دوفون Mikel Dufenne لكى يفرق بينهما جيدا كلمة « الشاعر » فهو يقول « الاحساس هو أن أجرب مشاعر لا باعتبارها حالة من حالات ذاتى ، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع »[1] فهو اذن وسيلة للوعى بالأشياء ، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم ، العاطفة الشعرية اذن لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع انها ماثلة فى الأشياء ، وتشكل ما يمكن أن نسميه « الصورة الفعالة » للموضوع فبدءا من موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة .

والصورة الفعالة موجودة دون شك خارج اللغة ، وقد أعلن هيجل Hegel بحق « ما دامت الكلمات ذاتها ليست الا رموزا للتقديم (أو للصورة) فان الأصل الحقيقى للغة الشعرية لا ينبغى أن يبحث عنه لا فى اختيار الكلمات ولا فى الطريقة التى تجمعت بها لكى تشكل جملا ولا فى رتبتها فى الايقاع والقافية .. الخ . لكن فى نموذجية الصورة أو التقديم »[2] .

ويبقى حقيقيا مع ذلك أن هذه « النموذجية » تثار هى أيضا من خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحده فالفنون الأخرى بل والطبيعة ذاتها قادرة على حملها . ومن أجل هذا فاننا فى المقدمة تحدثنا عن امكانية وجود شاعرية للأشياء ، ولكن القصيدة على الأقل هى أكثر هذه الأشياء فعالية فى حمل الشعر ، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشاعرية على طريقة « الوعى الشعرى » التى تعد القصيدة وسيلتها المفضلة ، ولنقل أن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى لا تغله مشاهد العالم فى الأحوال العادية .

إذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن أن توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعرى ، فانها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة إلى حد ما ، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد أن تكون علمية . فبصفة عامة

(1) Phénomenologie de l'expérience esthétique Paris. P.U.F. p. 544.

(2) Esthétique. trad Janklevitvh. p. 50.

كل تعريف عقلي للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب وتزداد دواعي الارتياب إذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة فهي تترك جانبا كبيرا للذاتية ، بالمعنى السيء للمصطلح ، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هي خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها ، فعندما نتكلم عن « حزن » السماء الرمادية ، هذه الكلمة هل هي أكثر من استعارة ؟ ودون شك فالتجربة أقرب إلى الحزن منها إلى الفرح أو إلى الغضب ، لكنها تبقى فى ذاتها أدق من أن توصف ، نغمة متميزة لا تقارن ، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة أن تحددها ، وينبغي تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها ، كما نفعل مع الروائح فان نقول مثلا « شعور السماء الرمادية » كأننا نقول « رائحة الورود » ومع انعدام التعريف ، يبقى لنا من خلال التصنيف ، أن نقترب من الأشياء دون أن نستطيع على الاطلاق بلوغها ، كما أشار إلى ذلك ايتين سوريو « من بعض الزوايا يحمل كل نتاج ، جدير بالأهتمام الجمالى ، مذاقا خاصا به ، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق ، فهو يثير حنينا رقيقا أو غربة وحشية ، أو عظمة غنية ومجلجلة ، لكن هذه الخطوات التحليلية لا ينبغي أن تضع قناعا على الخصائص التى لا توصف للمذاق ، للمناخ ، للحيوية التى مهما حاولنا أن نعدد الصفات الكلامية لتحديدها ، لن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاصة فى تفردها الأصلى »[1] ولنحتفظ بهذا التنبيه فى الذاكرة ، مع قدر من التحفظ على محتواه ، فنحن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التى أن لم تستطع أن تحدد المذاقات فهى على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها .

هناك عقبة ثانية تنبعث من التنوع الذى لا جدال فيه للصور الفعالة ، أن كل العالم يرى رمادية السماء ، لكن هل هى حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ أن هناك ـ حتى فى الأوساط المثقفة ـ أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء وحتى عندما يتجاوبون معها فان النغمة الفعالة الخاصة للصورة والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة إلى حد كبير تبعا للزاوية وللحظة ، وعندما نعبر من المعنى النثرى إلى المعنى الشعرى ، الا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها

---

(1) La Categories esthétique. p. 4.

المعنوية ؟ إننا عندما نتجاوز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا تستطيع اللغة أن تؤدى وظيفتها .

لكن حجة كتلك يمكن أن تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

ولنعبر أولا بالتفنيد على النقطة الأولى ، فالذين لا يرون فعالية الأشياء لا يستطيعون أن يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه الفعالية ، كما لا يستطيع مرضى عمى الألوان أن ينكروا حقيقة الألوان ، فالقصيدة أكثر من أى فن آخر تتوجه إلى أولئك الذين سماهم الانجلوساكسون Rhe right reader القارىء المنتقى ..

فاذا كانت القصيدة لم يفهمها البعض فليس هذا خطأ القصيدة بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضا بالنسبة للكثيرين ، فهناك « ذكاء شعرى » هو « القلب » (إذا استعملت كلمة تجوزت لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الاجابة العاطفية لمشاهد العالم .

أما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه ـ تبعا لتجارب حديثة ـ أقل مما يتصور للوهلة الأولى ، بالارتباط بين « اللون ـ المشاعر » و « الموسيقى المشاعر » على نحو خاص ، يؤكد فى الموضوعات التى تم اجراء الاختبار عليها وجود ارتباط صلب لا جدال فيه . ونفس الشىء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren(١) .

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه متسع إلى حد كبير وأن التغيير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل فى داخل جماعة متجانسة اجتماعيا وثقافيا ، لقد رأينا الدور الذى تلعبه تداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعى حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع إلى تشابه مصادرها الفعالة ، فهناك لون من « حسية الوجود الخارجية » يعطى لكل محسوس « تعبيريته » ونغمته العاطفية ، وهذه النغمة يمكن أن تكون متطابقة أو متشابهة مع محسوس ينتمى إلى طائفة مختلفة ، ولقد اثبتت التجربة أن الذوات الانسانية تتجه إلى أن تجمع من ناحية كل ما هو مضىء ، مدبب ،

(1) Dictionary of Psychology. Boston. 1934.

جامد ، عال ، خفيف ، سريع ، حاد ، ضيق وتوابع هذه الأشياء فى سلسلة طويلة ، وعلى العكس من ذلك ، كل ما هو مظلم ، حار ، رخو ، لين منهك ، منخفض ، ثقيل ، بطىء عريض ، واسع .. الخ . فى سلسلة أخرى طويلة »(١) .

وفيما يخص الحيوية الكلامية فان قدرتها العاطفية هى نفس قدرة الأشياء التى تشير اليها ، فالكلمات كما يقول هيجل هى « رموز الأشياء المقدمة » وليس لها من قوة الا دعوة هذه الأشياء لوعى المتلقى ، لكنه يوجد ، كما رأينا ، نمطان من تقديم الأشياء ، وكل كلمة تكمن فيها قوة اثارة هذا النمط أو ذلك ، تبعا لبناء الرسالة التى تأخذ مكانها فيها ، كل كلمة اذن لها بالقوة معنى مزدوج اشارى أو ايحائى ، والمعنى الاشارى هو الذى يوجد فى القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الادراكية ، والخصائص العاطفية لا تجد لها فى القاموس مكانا الا من خلال « المعنى المجازى » عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شائعة ، لكن يمكن أن نتخيل وجود « قاموس ايحائى » والكلمات فيه ستحدد بدءا من خصائصها العاطفية ، وسوف يكون معنى « أحمر » فيه « مثير » أو « عنيف » ومعنى « أزرق » هادىء أو « مسكن » .. الخ ، وبالتأكيد فان قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة ، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر . ومع هذا فانه مع منهج « قياس المعنى »(٢) الذى وضعه « أو سجود » ومعاونوه ، يمكن أن نأمل فى أن نحمل إلى هذه المعانى أساسا تجريبيا بل وأن نحدد لها قيمة كمية .

أن هذا المنهج قائم على نظرية « التكامل فى المعنى » المعتمدة على سلم ذى قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حسن - قبيح قوى - ضعيف ، حار - بارد .. الخ ، والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى ، والتحليل الاحصائى لعدد كبير من الاجابات ، يسمح بأن نبنى « تضادا معنويا ثلاثة أبعاد » يمكن أن يجد فيها كل تصور موضعا له ،

---

(1) Whore. language. thought and Reality. cit. Par. jakobson. Essais. p. 242.

(2) Osgood Suci et Tannenbaum. Measurement of meaning. Univ. of Ellions. 1958.

وهذه الأبعاد تسمى « القيمة » و « القوة » و « النشاط » ويبقى بالتأكيد ملاحظة أن هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا فى عمومه ولا فى مركباته الايحائية كما لاحظ ذلك « أولمـان » .

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى الا تحليلا ابتدائيا لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية ، وكما يقول المؤلفون فان « الموضوعية » تتعلق بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ »(١) .

* * *

نستطيع الآن أن نعود إلى مرحلتنا الثانية ، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ، والجملة الشعرية تعطى لجزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها . وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفى أن تحل فى هذه الصيغة كلمة « اشارة » بدل كلمة « معنى » فالمعنى الاشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة التى تحددها لها الجملة ، لكن « الايحاء » يأخذ المكان الذى خلا بهروب « الاشارة » ومن هنا فان توافق الجزئيات يتم على المستوى الايحائى ، وهناك لون من « المنطق العاطفى » يخلع معدله على الجملة الشعرية ، واللغة تغير قانونها ، ودون شك تبقى البديهات الضرورية لأى اتصال كلامى فالرسالة لابد أن تكون قابلة للفهم لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذى كان ، والدال يرسلنا إلى مدلول آخر (س ٢) الذى يأخذ مكان (س ١) والمدلولان (س ١ ، س ٢) لهما مرجع واحد مما يؤكد تلاقى القانونين لكن قواعد التطابق لم تعد كما كانت .

أن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية ، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية انه يلخص مثلث التقابل والتعارض والكيف كما تعكسه حساسيتنا ، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعنا الكيفى يتقابل مع ذلك اللون ، لنقل أن « هادى ، مسكن » يتطابق مع ما تنتجه الأجراس التى تدق لهذه الصلوات ، ومن نفس المنطق فان بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن فى دعوته شيئا ، من « الحنين والبعد » يتقابل بالتحديد مع

---

(1) Osgood. op. cit., p. 25.

ما يمكن أن تقوله الحساسية عن الذكريات ، ففى الشعر كما فى النثر يتناسب المسند مع المسند اليه ، والجملة الشعرية هى من الناحية الموضوعية خطأ ولكن من الناحية الذاتية حقيقية ، والشعر كما كان يقول هيجو : « هو السر الخاص الكامن فى كل شيء » أو كما يقول مالارميه : « الشاعرية الجديدة يمكن أن أحددها فى كلمتين فهى « الرسم » لا للأشياء ، ولكن لما تنتجه الأشياء » .

ودون شك فان شاعرية كتلك تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصى ، ونحن نفتقد القاموس الايحائى الذى يمكننا أن نراجع فيه صلاحية الأسناد الشعرى لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكى تعطيه ضمانها ، وعلى سبيل المثال فان منهج « أوسجود » يسمح بقياس المسافة التى تفصل داخل « الفضاء المعنوى » بين الموقعين اللذين يشغلهما كل من المسند والمسند اليه ، فاذا كان هذان الموقعان متطابقين او شديدى التقارب (مع مكانهما فى الجدول الموضوعى) فان ذلك يعد دليلا أو على الأقل مؤشرا على أن حدس الشاعر يلتقى مع حدس جمهوره ، ويمكن ايضا أن نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا ، عندما نعطى لموضوع ما ، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيا مع موضوع معين ، فان هذا يسمح بعرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكى للحقيقة الموضوعية ، مع فرق ، هو أن المطابقة فى هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات ، وأيا كانت نتائج هذا التقارب فاننا لا ينبغى أن نخلط بين « الذاتية » و « العشوائية » . ولنأخذ هنا عبارة بريتون : « أن الشاعر يستجيب فى لغته إلى وضوح فى المشاعر بالنسبة له فى قوة الوضوح التجريبى »[1] ولأجل هذا فانه يمكن الحديث عن « قانون » فالشاعر لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات ، أنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى الا فى نظر القانون الموضوعى ، وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون آخر ، لقد قال « إلوارد » Eluard.

الارض زرقاء مثل برتقالة
لا يوجد على الاطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب .

---

(١) هذا الوضوح بالنسبة إلى البعض راسخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هذه قضية تعود إلى الميتافيزيقيا وليس إلى علم الشعر .

وهو تأكيد يمكن الموافقة عليه بشرط أن نعطى للكلمات معناها الايحائى وفى غياب ذلك سوف يتهاوى البيت الأول فى اللا معقولية .

أن الشعر يتحدد بالقياس إلى قانونين ، وهو سلبى بالقياس إلى أحدهما ، ايجابى بالقياس إلى الآخر وهو لهذا يمكن أن يكون له مقابلان :

١ ـ النثر الذى يحترم القانون الاشارى .
٢ ـ اللا معقول الذى لا يحترم لا القانون الاشارى ولا الايحائى .

والجملة الشعرية وحدها هى التى تستجيب لمطلب مزدوج تتحدد على أساسه فهى لا تطيع جانبا وتطيع الآخر ، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال الجدول التالى :

الجملة	الملاءمة	
	ايحائية	اشارية
نثرية	−	+
لا معقولية	−	−
شـعرية	+	−

إن هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات ، فهو يفتقر فى مقابل الجملة اللا معقولية التى تشتمل على السلب مرتين ، إلى جملة تشتمل على الايجاب مرتين ، لكن جملة كتلك لا وجود لها فإذا كان الشعر فى الواقع قد صنع من الصور ، وكانت الصور انتهاكا للقانون الاشارى وهى النظرية التى يقوم عليها تحليلنا ، فإن نتيجة ذلك أن السلبية الاشارية هى شرط أولى للايجابية الايحائية ، فالايحائية والاشارية متنافسان والاجابة العاطفية والاجابة الذهنية لا يمكن أن يولدا فى وقت واحد فهما متناقضان . ولكى يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفى الثانية . ففى جملة مثل « سماء زرقاء » ليس هناك تناقض بين الايحائيات والصيغة يمكن أن تعد ايجابية من خلال الملاءمة المزدوجة لكن لكى تتطابق الايحائيات لابد أن تتحقق وهو ما لا يمكن إلا إذا ترك « المعنى الاشارى » لها المكان ، وليست هذه هى حالة الجملة التى معنا والتى هى ملائمة من الناحية الاشارية ولهذا تبقى جملة نثرية .

إن الاستعارة كما قلنا هي هدف الصورة ، والمجاوزة التركيبية لا تأتي الا لكي تثير المجاوزة الجذرية ، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى انها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى ، مرور من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي ، ولهذا فإنه ليست كل استعارة بشعرية فإذا كان (ص ٢) جزءا من (ص ١) فإن تغير المعنى يظل على المستوى الاشارى . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة ، والاجابة تبقى ذهنية ، ومن هنا فإنه توجد استعارات علمية ، فعندما نسمى الالكترون « الكوكبي » فإن المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمي إلى المعنى الاشارى للكلمة ، فبدءا من المعنى الاشارى العام لكلمة « كوكب » وهو « جسد فضائي يدور حول الشمس » أخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » . فالملاءمة في العبارة لكن في اطار نفس المحيط المعنوى وهو المحيط الاشارى أى محيط النثر . ولكي يظهر الايحاء أى الشعر لابد الا يكون بين (ص ١) و (ص ٢) أية عناصر مشتركة ، وهنا ، وهنا فقط ، وفي غياب كل تشابه موضوعي يظهر التشابه الذاتي ، ويظهر المدلول العاطفي بالمعنى الشعرى .

وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث ـ كما بينا ـ على نطاق واسع إلى « الاستعارة البعيدة » ولكي يفعل هذا أقام عدم الملاءمة على « أوليات » اللغة فهذه « الأولية » من خلال بساطة مفهومها تستبعد اية امكانية للتطابق أو التوازى مع مصطلح آخر ، ولا يمكن أن يتم التشابه الا بطريقة عرضية وعلى مستوى الاجابة الذاتية العاطفية .

إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا ـ أو لنقل فليس هذا فقط ـ كما يعتقد البعض لادخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد الى المحسوس[(١)] ، والواقع إن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلا : « شعور زرقاء » (بودلير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء (فاليرى) ... الخ . والحقيقة إن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق لا تحيل إليها

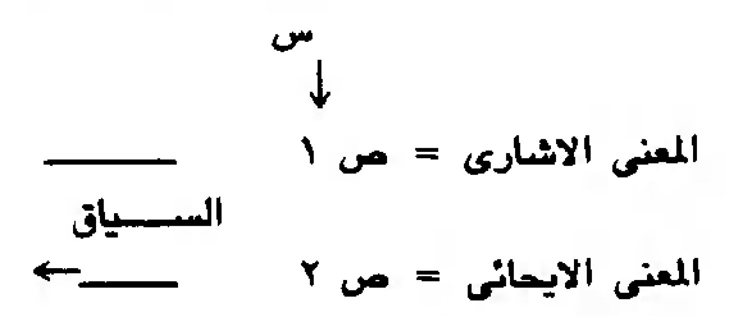
---

(١) عرف « ماروزو » الاستعارة بانها « وسيلة تعبيرية تعد نقلا لنقطة مجردة إلى عالم المحسوسات » .

Lexique de terminologie linguistique - Paris. 1943.

إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ، فعندما يقول « مالارميه » « صلاة زرقاء » فليس هنا اية « صورة » والواقع إن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط امام وسيلة لاظهار استجابة عاطفية لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الاشارية الى اللغة الايحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى .

إن مجمل العملية الشعرية يمكن أن يرمز اليها من خلال الرسم الذى قدمناه فى الباب الثالث ومن خلال اعطاء المدلولين قيمهما الرمزية .



إن النظرية الايحائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة ، لكن الذين يؤيدونها ، يعتبرون عادة أن المعنيين مستقلان ، وهو ما يظهر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : « فى الاستعمال العلمى للغة .. ينبغى أن تنتمى الروابط والعلاقات الاشارية الى النمط الذى نسميه « منطقيا » لكن بالنسبة للاستعمال العاطفى ، لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية ، بل إن هذه العلاقة يمكن أن تكون ـ كما يحدث غالبا ـ عقبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الاشارات تنظيمها الخاص والتشابك العاطفى الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للاشارات التى تولد تلك المواقف »(١) .

(1) Princips. p. 268.

وما يسميه المؤلف هنا « علاقات منطقية » نسميه نحن « ملاءمة اشارية » يمكن تصاحب أو لا تصاحب « الاستعمال العاطفى » هى كما يقول لنا « تشكل غالبا عقبة » وهو ما يعنى انها ليست بالضرورة عقبة .

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر . إن المعنى العاطفى هو خصم مضاد للمعنى الذهنى ، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع « عقبة » أمام هذا لكى ينتصر ذلك .

يبقى إن المنافسة بين المعنيين ، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى ذاتها ، فنحن لا نرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور هذين النمطين من الاستجابة فى وقت واحد ، وهنا تكمن مشكلة يمكن أن يلقى حلها بعض الضوء على الطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية .

* * *

نحن حتى الآن لم نفكر الا فى اطار العبارة الاسنادية ، وبقى أن نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى انماط الصورة الأخرى ، وسوف يبقى المبدأ الرئيس كما هو : استبدال المعنى الايحائى بالمعنى الاشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها .

ففيما يتصل « بالتخصيص » بينا من قبل إن المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا ، والصفة الزائدة ، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات ، ولكى نقلل المجاوزة ، لابد أن تتحول الصفة إلى « نعت مقطوع » يؤدى وظيفة استثنائية ، وهو ما لا يمكن إلا إذا كان معناها يسمح بذلك ، وقد بينا أنه إذا كانت تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين ، فإنها تكاد الا تكون كذلك على الاطلاق عند المحدثين ، ففى مثل :

الأفيال الخشنة .. تذهب إلى أرض الميلاد

لا يمكن للصفة أن تلعب دور التحديد المكانى أو السببى أو الاضرابى ... الخ لكن هذا العجز لا يتصل الا بالمعنى الاشارى ويأتى

الايحاء إذن ليحتل المكان ويعيد للصفة وظيفتها ، والصورة العاطفية « للخشونة » هي لون من « الشدة الغليظة » والصفة اذن يمكن أن تؤدى وظيفة سببية ، فهي توضح السير العتيد القاسى للأفيال فى ذلك العالم الجامد الميت ، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

والمجاوزة النحوية يجرى تخفيضها بنفس الطريقة ، فقلب الصفة[1] كما رأينا يعطيها معنى الجنس ، ففى « شقراء شعرات » توضح الصفة نوعا بين أنواع ، أما فى « شعرات شقراء » فإن الصفة تنطبق على كل أفراد الجنس كما لو أن كل الشعر بطبيعته أشقر ، وهو ما ليس بصحيح إذا احتفظت « شقراء » بمعناها الاشارى ، صحيح إذا أخذت عن طريق المعنى الايحائى معنى « درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق » المعبر عن جوهر الأنوثة ذاتها والتى يأتى الشعر رمزا لها ، كما لو أن المرأة السمراء ليست مليئة بالأنوثة ، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى وراءه لونا من « الشقرة » السرية ، وهى أشياء تبدو خالية من المعنى أمام عيون العقل ، ولكن تبدو على العكس بديهة فى قلوب الشعراء ، على الأقل فى قلوب الشعراء الذين يتعبدون فى محراب « الشقرة » وهم عديدون .

ولنعبر فى النهاية إلى « النظم » لقد بينا أن الملامح العروضية : القافية والبحر والتضمين ... الخ ليست مجرد صور صوتية وانما تمارس وظيفة معنوية ، فالقافية إذا بدأنا بها ، هى دال ، وتبعا لمبدأ توازى الصوت والمعنى فإن التشابه الصوتى يعنى وجود التشابه المعنوى ، والكلمات التى تتشابه حروفها ينبغى أن تتشابه معانيها ، وهذا الجانب المعنوى من القافية أشار إليه الدارسون مرات عديدة[2] . هكذا كتب جاكوبسون « ما دمنا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات ، فنحن نرتكب تبسيطا مخلا لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط ، إن القافية تتضمن

---

(١) يشير المؤلف هنا إلى امكانية تقديم الصفة على الموصوف أو تأخيرها عنه فى بعض التراكيب فى اللغة الفرنسية ، وهى امكانية لا تسمح بها طبيعة اللغة العربية .

(٢) انظر على نحو خاص :

Wimsatt. the verbal Ieon Lexington 1954.

بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التى تربط بينها »[1] ويبقى توضيح طبيعة هذه العلاقة المعنوية . وقد رأينا من قبل انها علاقة « سلبية » وأن القافية قد أصبحت فى معرض تطورها تزداد غنى من فترة إلى أخرى ، ويقل اعتبارها قافية « نحوية » فى نفس الوقت ، تزداد قوة التشابه فى الأصوات وتقل درجة التشابه فى المعانى ، ولقد وقفنا فى خلال الفصل الذى خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية فى علاقة الصوت بالمعنى ، وانتهينا إلى أنه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح فى الرسالة ، لكن هذا العزم لا تقتصر نتائجه على الجانب السلبى فقط فهو ليس مجانيا ، فالنظم لا يقلل درجة الوضوح ، يتحقق فى المستوى الايحائى ، فاللا وظيفة فى لغة الشعر ليست دائما الا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر . والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين ، ويمكن أن نتصورها من خلال الرسم التالى .

وسوف نشير للمعنى الاشارى بالرمز س د وللمعنى الايحائى بالرمز س ح

١ ـ	س ا ١	س ا ٢
	↓	↓
٢ ـ	س د ١	س د ٢
	↓	↓
٣ ـ	س ح ١	س ح ٢

فنحن نرى التوازى يتحطم بين الدور الأول والدور الثانى ، لكن يعود بين الأول والثالث والمرور الثانى ضرورى ، لأنه كما قلنا ، لا يمكن أن يتحقق (س ح) إلا إذا ترك له المكان (س د) .

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خلال مثال من شعر بودلير :

يا طفلتى شقيقتى — Mon enfant, ma Seour
فلتحلمى بالرقة — Songe `a la douceur

(1) Essais. P. 233.

فلدينا كلمتان فى القافية ليست بينهما أية قرابة معنوية ، الرقة صفة معنوية ، والشقيقة عضو فى الأسرة ، وليس هناك أى تضمين متبادل فى النقطتين ، والتشابه الصوتي بينهما ليس الا مصادفة لغوية ركز عليها خداع القافية ، لكن هذه المرة تأتي الحقيقة العاطفية لكى تصحح الخطأ الاشارى ، فإذا كانت « الأخوة » توحي بقيمة تحس على انها علاقة مودة وحب ، فإن من الصحيح إن كل أخت « رقيقة » وحتى على سبيل التبادل كل رقة هى « أختية » إن سيمانتيكية القافية استعارية[1] ، فالتوازى الصوتي يلعب نفس الدور الذى تلعبه العلاقة الاسنادية ، ويمكن الحديث عن عدم الملاءمة بالنسبة للقافية التى تتطلب نفس خطوات التقليل ، وفى المثال الذى معنا ، سوف نرى تقاربا ملحوظا بين الصورتين (الاسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) هى خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيقة = رقة) لكن تغيير المعنى يعطى لهذه الجزئيات الثلاثة معادلاتها المعنوية ويبرر المعادلة المزدوجة .

لكى نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كتلك لابد أن نعرف انها تستجيب لثلاثة مطالب : ١ ـ الموازاة الصوتية ٢ ـ التغاير الاشارى ٣ ـ التناسق الايحائى . والقافية التى تنتمى إلى هذا النمط والتى يمكن تسميتها « بالقافية المعللة » لا توجد فى كل الأبيات ، بل انها ذات ندرة نسبية ، والقافية تقنع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر ، لكن القافية النادرة حين توجد تمارس دورا لا تقارن أهميته . فى المقطع الأول من سونيتا « الأوز » تأتى هذه القافية التى تتفق فى ثلاثة أصوات Ivre (ثمل) delivre (ينقذ) vivre (يعيش) فهى إلى جانب كونها قافية غير نحوية وغنية ، وتشتمل على تقارب ايحائى ملحوظ ، ومبدأ بانفيل : « عليك أن تضع القواف ما امكن ، بين كلمات شديدة التقارب الصوت ، شديدة التخالف فى المعنى » يعارضه مبدأ بوب Pope الذى يقول « إن الصوت لابد أن يبدو وكأنه صدى للمعنى » . والتعارض يمكن أن يحل لو اننا رجعنا إلى مبدأ وجود نمطين للمعنى ، فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الاشارى ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الايحائى ، والقافية المعللة تستجيب فى وقت واحد للمبدأين ، فالذى بينهما ليس تعارضا وانما

---

(١) هنا تجد عبارة مالارميه « الشعر يصحح أخطاء اللغة » معناها .

علاقة تضمينية ، والقافية لا يمكن أن تستجيب للمبدأ الثاني إلا إذا كانت قد استجابت للمبدأ الأول .

البحر والايقاع لهما نفس وظيفة القافية ، تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر ، ووحدة الايقاع ليست غالبا الا تقريبية ، لكن المهم أن « المقال » يكون قابلا للتجزىء إلى وحدات « تتذبذب » حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر .

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتى مهمة الايقاع لكى تدعمه ، فالوحدات التفعيلية تشتمل على عدد متساو من النبرات ، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت إلى آخر ، والايقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هى أهمية البناء والايقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هى مقطعين أو ثلاثة أو أربعة والأهم أن تكون نفس الصيغة هى التى تتردد من بيت إلى آخر لكى تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر ، وهكذا إذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين :

Un Frais parfum sortait des touffes d'asphodele.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق .

كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجيل .

يتأكد التطابق الصوتى ثلاث مرات من خلال :

١ ـ تكرار حرف

٢ ـ عدد المقاطع الثابت (١٢)

٣ ـ وجود الايقاع (٤/ ٢/٢/ ٤ و ٢/ ٢/ ٤)

وهذا التطابق الصوتى يتضمن تطابقا معنويا وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الاشارى ، فالبيتان يشيران إلى معنيين متجاورين لكن مختلفان

(الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة ، ونسيم الليل يهب على الجبل) وإذن فانه لتحقيق مبدأ التوازى ، يأتى المعنى الايحائى لكى يأخذ مكانه ، فالبيان فى الواقع يوحيان بنفس « جو » المعنى (الوهية ، رقة ، سلام ، حب) واللغة اذن قد أدت وظيفتها الشعرية وهى أن تدفع الروح الى أن « تشم » ما لم تتعود إلا على « التفكير » فيه .

وعدم التوازى ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهو فى بعض الحالات يلعب دورا مساعدا فى خدمة البحر أو القافية ، وفى بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازى يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، إن المجاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها ، وهى يراد منها معارضة التقسيم العروضى بالتقسيم التركيبى . وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك وفى البيت الذى أخذناه كنموذج :

ذكريات ، ذكريات ماذا تريد منى ؟ الخريف

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية ، فالبحر دال يحيل إلى مدلول ، « والخريف » هنا ، لم يعد فاعل العبارة التى تتلوها ، لكنه مكمل للعبارة التى تتلوه ، كما أنه يقدم الاجابة على السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الاشارى ، ويقبلها المعنى الايحائى إذا كانت كل الذكريات « خريفية » .

فى اطار ذلك « التلاقى » العاطفى الذى يعطى قانونه التنظيمى إلى عرف المقال الشعرى ، يمكن إذن أن نكمل هنا ، كما فعلنا فى الرسم الذى قدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ إليه المجاوزة التى يقدمها الدور الثانى .

دال ـــــــ ـــــــ | ـــــــ | ـــــــ

معنى اشارى | ـــــــ ـــــــ ـــــــ

معنى ايحائى ـــــــ | ـــــــ ـــــــ | ـــــــ

إن الدور الايحائى يعتمد على موازاة الصوت والمعنى ، لكن هذه موازاة من النمط التجانسى والتقارب الذى ارتابت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز ، ليس تقارب الصوت والمعنى ، لكنه تقارب العلاقة بين الدوال والعلاقة بين المدلولات ، وتلك العلاقة مزدوجة فهى سلبية على المستوى الاشارى ، ايجابية على المستوى الايحائى .

إن التقابل بين المعنى الاشارى والمعنى الايحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة ، وفى كل الحالات فإن المقصود كما بينا هو « تغيير المعنى » والمجاوزة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول « هذا المنجل الذهبى » ولا نقول ببساطة « هذا القمر » ؟ إن الاجابة توجد فى التقابل بين النمطين ، فالمعنى الادراكى والمعنى العاطفى لا يستطيعان أن يعيشا معا فى وعى واحد ، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد الى مدلولين يتطاردان ، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ، الشعر ليس « شيئا آخر » غير النثر ، كما قلنا من قبل أنه « المضاد للنثر » والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى ولكنها تحوير له ، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة .

لكن الاستعارة ضرورية ، فإذا كان الشعر فنا اى صناعة ، فذلك لأن القانون الذهنى هو القانون العادى والدال يحيل المتلقى منذ البدء إلى المعنى الادراكى ، إن الشاعر لا يستطيع أن يقول ببساطة « القمر » لأن هذه الكلمة تثير فينا بطريقة عفوية « الشكل المحايد » للوعى ، ومن أجل هذا كان النثر « نثريا » ومن أجل هذا كان الشعر فنا . لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد أن يلجأ الشاعر إلى « الصورة » لابد أن ينتهك القانون اللغوى ، لابد أن يقول : « هذا النجل الذهبى فى حقل النجوم » لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات فى اطار القانون العادى أن تتجمع .

لكن هذه العلاقة بين الدال والاشارة ، ليست بالضرورة علاقة طبيعية ، انها يمكن ان تكون نتيجة لتعمق ثقافى ، أو لترتيب اجتماعى تم منذ العصر

الأول وأثر على وعى الانسان المتحضر ، انها تتبع ـ كما سنحاول أن نبين ذلك يوما ما ـ لبناء اللغة ، التى هى فى ذاتها انعكاس ثقافتنا ، وليس هناك ما يمنع سلفا من امكانية تخيل ربط مضاد ، علاقة مباشرة بين الدال والمعنى الايحائى ، لكن فى هذه الحالة كان الشعر هو الذى سيصير طبيعيا والنثر هو الذى سيصير فنيا ، وكان ينبغى أن تستخدم « الصور » لكى نثير الصورة المحايدة للأشياء ، بينما كان يكفى على العكس أن تسمى الأشياء بأسمائها ، أن أقول (زهرة) لكى أخفض الصورة العاطفية ، لكن الأمر ليس كذلك فى حضارتنا ، فقانوننا اللغوى قانون اشارى ، ومن أجل هذا فإن الشاعر يحرص على أن ينتهكه ، إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى « الافتتان » .

* * *

ملحق تعريفى بأهم الأعلام

١ ـ لويس اراجون Aragon (L.)

كاتب وشاعر فرنسى (١٨٩٧ ـ ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسوبولت فى انشاء المجلة الأدبية سنة ١٩١٩ . ونشر ديوانه « نار المتعة » سنة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم فى انشاء حركة الدادية وحركة السريالية فى أوائل العشرينيات . والتحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦ . والتقى بالأديبة « إلسا » فى أوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا فى مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه « أغنية إلى إلسا » سنة ١٩٤٢ و « عيون إلسا » سنة ١٩٤٢ . وتنوع انتاجه الأدبى ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبى والمقال السياسى الملتزم إلى جانب الشعر حتى عد واحدا من أواخر الكتاب الموسوعيين فى القرن العشرين .

٢ ـ تيودور دى بانفيل Banvill (T.D)

كان من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٢٣ ـ ١٨٩١) وكان مع استاذه تيوفيل جوتييه من زعماء مدرسة البرناسية التى اهتمت بالشكل الأدبى اهتماما كبيرا . وكانت بذلك تقف فى مقابل كل من « الماديين » و « الرومانتيكيين » فى القرن التاسع عشر . وكان يرى أنه ينبغى أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة . ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول « القافية هى الشعر كله » وفى سنة ١٨٧٢ ، كتب كتابه « معالجة قصيرة للشعر الفرنسى » وكانت آراؤه التى أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه وكان يرى أن أنبل ما فى الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة فى قالب مكتمل ومحدد .

٣ ـ جيوم دى بلاى Bllay

أمير وفارس وكاتب فرنسي من القرن السادس عشر (١٤٩١ ـ ١٥٤٣) .

٤ ـ نيكولا بوالو .Boileau. (N)

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ ـ ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات « الجيل الجديد » موليير ولافونتين وراسين . وكتب « فن الشعر » الذى لخص مبادىء المذهب الكلاسيكى .

٥ ـ هنرى بريمون Bremond (H)

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ ـ ١٩٣٣) كتب « التاريخ الأدبى والمشاعر الدينية فى فرنسا » وقف إلى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم إلى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبعت ١٩٢٦ .

٦ ـ رولان بارت Barthes (R.)

ناقد فرنسى (١٩١٥ ـ ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسربون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم . ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادته قراءة مستأنية لرواية الغرباء لألبير كامى إلى أن يصل إلى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لكى يصل إلى لون من الكتابة « المحايدة » أو « البيضاء » وكتب فى سنة ١٩٥٣ : « درجة الصفر فى الكتابة » ويحاول من خلالها أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث ، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ وراسين ١٩٦٣ ، ثم اقترب من مناهج النقد اللغوى متأثرا بفرديناند دى سوسير على نحو خاص وذلك من خلال دراسته عن الأساطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧ ، وكتاباته عن عناصر

السيميولوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراساته التحليلية لاحدى روايات بلزاك بعنوان slz سنة ١٩٧٠ وهو من خلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة واسهم كذلك فى تقدم بحوث المدرسة البنائية .

٧ ـ جورج بوفون (Buffon (G

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) ، اشتهر فى تاريخ التفكير الأدبى بخطابه الذى أعده عندما رشح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ بعنوان : « مقال فى الأسلوب » وجاءت فيه عبارته الشهيرة : « الأسلوب هو الرجل » بعد أن كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو « الطبقة » أو « الجنس الأدبى » أو « الترتيب البلاغى » وقد أحدث هذا المقال أثرا كبيرا فى تاريخ الدراسات الأسلوبية . (انظر ترجمة كاملة لهذا المقال إلى العربية قمنا بها ونشرت فى مجلة البيان الكويتية ابريل سنة ١٩٨٠) .

٨ ـ شارل بودلير (.Baudelair (ch

شاعر فرنسى (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) تذوق قسوة الوحدة الحادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة والحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته ولعل ذلك يكمن وراء نظرته التقريرية إلى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وأربعين عاما وكان بودلير ذا تأثير كبير على الانتاج الشعرى والنثرى والنقدى ، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة ، من خلال ديوانه « قصائد نثرية قصيرة » جرب محاولة انشاء نثر موسيقى دون ايقاع أو قافية ولكنه فقط يملك ايقاعا غنائيا يتفق مع حركة الروح ومن خلال مقالاته النقدية التى جمعت تحت عنوان « الفن الرومانتيكى » و « المذكرات الخاصة » و « مقالات » درس انتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر ، ثم كان اكتشافه واعجابه بادجار آلان بو الذى ترجمه إلى الفرنسية ترجمة لا تقل ابداعا عن الأصل . لكن انتاجه الشعرى هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل

الخاص والواقعيين أصحاب الفن الايجابى ليكون مبدعا للشعر الرمزى وواحدا من أكبر من حولوا مسار الشعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين .

٩ ـ اندريه بريتون (Br`eton (A

أديب فرنسى (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر وبدأ اتصاله بأبولونير فى مارس سنة ١٩١٧ وفى حلقاته تعرف بسوبولت ثم بأراجون وساهم الثلاثة فى إصدار مجلة أدبية ثم فى تكوين الحركة السريالية ، صدر ديوانه الشعرى الأول سنة ١٩١٩ ، ثم ساهم هو ومجموعة السرياليين مع تزارا فى قيام حركة الدادية سنة ١٩٢٠ ولكن السرياليين عادوا للانفصال مرة أخرى سنة ١٩٢٢ وفى سنة ١٩٢٣ صدر الديوان الثانى لبريتون يحمل بوضوح ملامح الحركة السريالية ، كان يحلم باحداث انقلاب فى عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات جديدة فى اللغة ، واتكأ كثيرا على الحلم وعلى الكتابة العفوية ، وقد لخص بريتون كل ذلك فى « اعلان السريالية الأول » سنة ١٩٢٤ .

١٠ ـ كلود برنار (.Bernard. (C

عالم فزياء فرنسى (١٨١٣ ـ ١٨٧٨) شغل منصب أستاذ الطب التجريبى فى الكوليج دى فرانس سنة ١٨٥٥ ، واشتهر فى عالم الطب ببحثه حول « وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عند الانسان والحيوان » سنة ١٨٥٣ ، واشتهر فى مجال الفكر بعامة بمقدمته فى الطب التجريبى سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيوط الرئيسية لمنهج البحث التجريبى .

١١ ـ بيير كورنى Corneille

شاعر مسرحى فرنسى (١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) درس القانون وعمل بالمحاماة فى بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر ، وبدأ كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « ميلت » سنة ١٦٢٩ وتابع انتاجه المسرحى الكوميدى ولفتت موهبته نظر الوزير الكاردينالى ربشيليو فضمه إلى مجموعة الكتاب البارزين الذين ترعاهم الدولة ، ثم كتب « السيد » مسرحيته الشهيرة سنة ١٦٣٦ التى أثارت جدلا حادا فى عصره حول جدوى واحترام قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكية

فى المسرح ، ثم قدم بعد ذلك « هوراس » « وسنا » و « بوليوكيت » وقد ترجمت كثير من مسرحياته إلى العربية ترجمات متنوعة ، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران فى الربع الأول من هذا القرن . وانتخب عضوا بالأكاديمية سنة ١٦٣٧ ، وشكل مع راسين وموليير أعمدة المذهب الكلاسيكى فى فرنسا .

١٢ ـ شاتوبريان Chateaubriand

أديب فرنسى (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكان ضابطا فى الجيش واضطر إلى الهجرة إلى أمريكا وإلى انجلترا فى بدايات الثورة ، ثم عاد إلى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكى يتفرغ للأدب والفكر فكتب « عبقرية المسيحية » سنة ١٨٠٢ مركزا على فلسفة الرومانتيكية الدينية فى مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية ، واختلف مع نابليون فرحل إلى بيت المقدس وهناك كتب ملحمة « الشهيد » ثم عاد إلى فرنسا من جديد لكى يسهم فى الفكر والسياسة معا فواصل انتاجا أدبيا قصصيا وشعريا أو مزجا بينهما فى قصائد من النثر من ناحية ومن ناحية أخرى واصل نشاطه السياسى وتدرج فى مناصب الدولة حتى شغل منصب وزير الخارجية فى احدى فترات الصراع بين الملكيين والجمهوريين فى فرنسا فى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر .

١٣ ـ بول كلوديل Claudel (Paul)

شاعر مسرحى فرنسى معاصر (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) ، تأثر أولا بالاتجاهات العلمية والواقعية التى سادت فى نهاية القرن التاسع عشر . لكن قراءته لرامبو الذى كان يطلق عليه : « السحر فى حالته المتوحشة » قادت تفكيره الى الاتجاه الى عالم ما فوق الواقع ، كان يتردد على صالون « مالارميه » الأدبى وهو فى الرابعة عشرة وبدأ انتاجه بمسرحيتين : رأس من ذهب ١٨٨٩ والمدينة ١٨٩٠ ، ساعده العمل فى السلك الدبلوماسى على الانتقال الى أمريكا والشرق الاقصى ثم الى معظم بلاد أوربا وساعد هذا كله على سعة أفقه وكتب « التعرف على الشرق : تقرير شعرى حول الفن : (من ١٨٩٥ ـ ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر سنة ١٩٠٤ وواصل انتاجه الشعرى واختير عضوا بالأكاديمية الفرنسية ١٩٤٦ .

١٤ ـ رودلف كارناب Carnap (Rudolf)

فيلسوف المانى معاصر (١٨٩١ ـ ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلى جماعة فينا وقد هاجر الى أمريكا حيث عمل فى جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك فى التعريف بمبادىء « الوضعية الجديدة » أو « الوضعية المنطقية » وفى ادارة « دائرة المعارف العلمية » ومن مؤلفاته : البناء المنطقى للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح امكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشكلى حتى يمكن تصفية المشكلات التى تخلو من معنى حقيقى وقد كتب بعد ذلك عدة مؤلفات فى اللغة ، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل الى دراسة السيمانتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل الى المنطق الرمزى سنة ١٩٥٤ .

١٥ ـ توماس ستيرن اليوت Eliot (Thomas Stearns)

شاعر وناقد ومؤلف مسرحى انجليزى من أصل أميركى (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) بدأ دراسته فى جامعة هارفارد ودرس كذلك فى السربون وفى اكسفورد ، وكان ديوانه الأول : « أغنية حب الفريدبر فرول » سنة ١٩١٧ خروجا على التقاليد الشعرية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر . ومن خلال لقائه بازرا باوند فى هذه الفترة تعرف على المدرسة الايطالية الجديدة والتقى كذلك بهولم الذى ساعد فى تشكيل شخصيته النقدية ، وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة انتاج الشاعر ، ثم كانت « أربعاء الرماد » سنة ١٩٣٠ تجسيدا لأزمة العلاقة بين الظاهر المادى والحقيقة الروحية ، ثم كتب بعد ذلك : جريمة قتل فى الكاتدرائية سنة ١٩٣٥ وحفل كوكتيل سنة ١٩٥٠ ، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨ .

١٦ ـ (اوجين جرندال) إلوارد Elauard (Eug`en Grindal)

شاعر فرنسى معاصر (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢) عانى من الآلام منذ طفولته واضطر الى أن يقطع دراسته ويقضى فى المصحة عامين وهو فى السابعة عشرة وخرج لكى يكون أعلى الأصوات فى محاربة الالم والدعوة إلى السلام ونشر فى سنة ١٩١٨ ديوانه « الواجب والقلق .. قصائد للسلام » لكى يقف فى وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب بجماعات السرياليين والدادبين

(أراجون ، بريتون ، تزارا) وساهم فى انتاج المدرستين وازداد تعلقه بالسريالية التى ولج فيها إلى عالم اللاوعى والى التجديد فى التكنيك اللغوى . وصدر له دواوين : عاصمة الألم سنة ١٩٢٦ ، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢ ، لكن إلوارد بدأ يعيد النظر فى التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن تصل إلى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نفاد اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة ، واصدر فى هذا الاتجاه « العيون الخصبة سنة ١٩٣٦ » و « مشوار طبيعى سنة ١٩٣٨ » و « أعطنى شيئا أراه سنة ١٩٣٩ وأخرج » « مختارات من الشعر القديم » سنة ١٩٥١ .

١٧ ـ لافونتين La fontain

شاعر فرنسى من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) كان أبوه مديرا لشئون المياه والغابات فى احدى المقاطعات الفرنسية وقد أتاح له ذلك فرصة للاقتراب الشديد من الطبيعة والحيوانات ، وأتاحت له معرفته باحدى أميرات مقاطعة أورليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع فى مكتبات الامارة على كتب التراث اللاتينى والاغريقى وعلى ما ترجم إلى الفرنسية من مؤلفات أخرى . وكان من بين ما قرأ احدى ترجمات كتاب كليلة ودمنة إلى الفرنسية وهى الترجمة التى قام بها سيد داود الأصفهانى الفارسى فى حياة لافونتين وكانت ذا أثر واضح على قصصه التى كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثر فى مقدمة الجزء الثالث (أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق القاهرة ، مكتبة الزهراء ١٩٨٤) .

١٨ ـ جارسيالو دى لافيرجا Garcialaso de la Verga

شاعر أسبانى من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ ـ ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجى الانسانى فى عصر النهضة ، وكانت روافده الأولى تتمثل فى « الحب » الذى تأثر فى تصويره بمنابع أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم فى تطوير موسيقى الشعر الأسبانى عن طريق ثقافته الايطالية الواسعة .

١٩ ـ جيرارد هوبكنج Gerard Hopking

شاعر انجليزى من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ ـ ١٨٩٩) تلقى تعليما دينيا فى جامعة اكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر فى جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته الا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبير بردج وكان هوبكنج يرى أن العنصر الأول فى الشعر هو الموسيقى وأن الكلمات والتراكيب تأتى تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالأساطير العالمية . وقد أثر كثيرا فى الشعر الانجليزى من بداية الربع الثانى من القرن العشرين .

٢٠ ـ فيكتور هيجـو V. Hugo

اديب فرنسى كبير عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) كان أبوه قائدا فى جيش نابليون وقضى جزءا كبيرا من طفولته فى ايطاليا واسبانيا قبل أن يعود إلى فرنسا ، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا ويقول : « أريد أن أكون مثل شاتوبريان او لا اكون شيئا على الاطلاق » كان انتاجه الأول : « الاغانى » سنة ١٨٢٢ ، جسرا بين الكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءا من المقدمة التى كتبها لديوان « كرومويل » سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه مُنَظِّر وقائد الحركة الرومانتيكية ، وناقش فى مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية فى الفن التى كانت قد أثارتها مسرحيته هرنانى سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحداً من أبرز ممثلى عصره سياسيا وفلسفيا وأدبيا وفى سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة « نوتردام دى باريس » وخلال هذا العقد (١٨٣١ ـ ١٨٤٠) يصدر اربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسى عنده وتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلى ، وبدءا من الاربعينات فى القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسى لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة وللنزعة الانسانية ويصدر سنة ١٨٥٣ ديوانه « العقاب » موجها ضد نابليون الثالث ، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر فى المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر « أسطورة القرون » و « البؤساء سنة ١٨٦٢ و « عمال البحر » سنة ١٨٦٦ فى شكل أعمال روائية ، وكان هيجو يعتقد جيدا أنه صاحب رسالة انسانية كبرى ويرى ان الفن لا ينبغى أن يقف عند البحث عن « الجمال » وانما يمتد إلى البحث عن « الخير » أيضا .

٢١ ـ ج. و. هيجل G. W. Hegle

فليسوف المانى (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) تتلمذ على يد شيلنج وهولديرلن وعنهما تلقى الاعجاب بالتراث الاغريقى القديم وشاركهما فى التحمس للثورة الفرنسية . كان أستاذا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالغليان السياسى فى عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الدينى والروحى للشعوب . وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نحو خاص فكرته عن الذاتية ، وكانت فلسفته تستهدف الانسان فى كليته ، حريته الحقيقية وسعادته وتستهدف حل التناقض بين الفكر والواقع وقد أصدر « دائرة المعارف الفلسفية » سنة ١٨١٧ وحاضر فى جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر فى مقدمة فلاسفة عصره .

٢٢ ـ لويس يلمسليف Louis Hjelmslev

عالم لغة دنمركى (١٨٩٩ ـ ١٩٦٥) تلقى دراسته فى باريس على يد عالم اللغة الفرنسى « مييه » وكون مع بروندال « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن سنة ١٩٣١ ، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة وقد طور وناقش فى مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دى سوسير ، وجمع هذه المقالات فى كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان « مقالات لغوية » ويُصَنَّف يلمسليف بين اللغويين باعتباره رائد الاتجاه العلمى فى بحوث « السيمانتيك » .

٢٣ ـ رومان جاكوبسون Jakobson (Roman)

عالم لغة أمريكى من أصل روسى ولد سنة ١٨٩٦ ، تلقى دراسته فى موسكو ، وبها انشأ حلقته اللغوية ، وكان على اتصال بحركة « الشكليين » فى الأدب ، وانتقل إلى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعاتها ، وهناك انشأ مع « تروبتسكوى » « حلقة براغ للدراسات اللغوية » وقد هرب من وجه النازى سنة ١٩٣٩ فلجأ إلى اسكندنافيا ، ثم إلى أمريكا سنة ١٩٤١ وفى نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراساتهما اللغوية والأدبية ، وقد غطت دراسات جاكوبسون كثيرا من الميادين فمن علم اللغة العام إلى نظرية الأدب إلى دراسات فى الفلكلور وفى التحليل النفسى ووسائل التوصيل

الاعلامي ، وقد اثر في كثير من أعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكي .

٢٤ ـ لوتريامون Lautreamont

من أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) عاش حياة خاطفة لم تتجاوز اربعة وعشرين عاما . وأصدر خلالها مجموعة من الدواوين الشعرية لم تلفت النظر كثيرا في حينها ولكنها حين أعيد طبعها في سنة ١٩٢٠ لقيت أهتماما كبيرا من اندريه بريتون زعيم السرياليين ، وكثرت الاشادة بلغة لوتر يامون باعتبارها لغة طليعية ، تمردت في وقت مبكر في القرن التاسع عشر على النزعة العقلانية التى كانت تسود الشعر آنذاك .

٢٤ ـ جارسيالوركا Garcial Lorca

شاعر ومؤلف مسرحي أسباني (١٨٩٩ ـ ١٩٣٦) عاش في الأندلس وتلقى ثقافة دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى ، وانتج أشعارا غنائية تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية إلى الموضوعات السريالية ، وأعطى جهدا كبيرا للمسرح في الفترة الأخيرة من حياته . فكتب كثيرا من المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته : عرس الدم سنة ١٩٣٣ ، وايرما سنة ١٩٣٥ ، وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦ ، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات التراجيديا الاغريقية بالسياسة المعاصرة ، وقد أعدم برصاص حرس فرانكو في الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية .

٢٦ ـ لامارتين Lamartine

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه المبكر بشاعرية الروح ، وأصدر ديوان « التأملات الشعرية » سنة ١٨٢٠ وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان يقول سانت بيف وقد زار الشرق وحج إلى « الأماكن المقدسة » ، وعاد ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا . فشرع في كتابة « ملحمة الروح » وقد ظهر منها جزءان : « جوسلين » سنة ١٨٣٦ « وسقوط أحد الملائكة » سنة ١٨٣٨ ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية ووصل في احدى الفترات إلى شغل منصب وزير الخارجية في حكومة احدى الثورات التى سادت فرنسا في هذه الفترة سنة ١٨٤٨ ، وحين قضت الامبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين

السياسة للانتاج الادبى المكثف فى مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الانتاج الذى جعله يصنَّف فى كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وأدباء القرن التاسع عشر .

٢٧ - مالارميه Mallarme (Stephane)

من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٢ - ١٨٩٨) مر بطفولة حزينة بعد أن فقد امه فى وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته ، درس الانجليزية وأشتغل بتدريسها فترة طويلة فى أقاليم فرنسا ، ولم ينتقل إلى باريس الا بعد الثلاثين من عمره وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية ، اتجه إلى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسين وبودلير وادجار بو . يتميز شعر مالرميه بصعوبية خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفى للمحتوى ودعوته إلى أن تعود الذات إلى توحدها الطفولى وإلى ليلها الداخلى الذى يسمح للروح أن تتوغل بعمق فى النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر لا ينبغى أن يعنى برسم الأشياء بالقدر الذى يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما أسماه بالعدم الذى هو حقيقة واصبح مالارميه زعيما لجيل الرمزيين وأصدر مجمل أشعاره فى طبعة كاملة سنة ١٨٨٧ .

٢٨ - مالرب Malherbe

شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ - ١٦٢٨) لعب دورا هاما فى الانتقال بالشعر الفرنسى إلى المرحلة الغنائية ، وذلك من خلال انتاجه الشعرى وكتاباته النظرية ، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذى ينجح فى التعبير عن الأفكار الخالدة فى قالب محكم وصاف يسوده الايقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هذه الأفكار أسدل الستار على مبادىء جماعة « الثريا » فى العصور الوسطى ، ومهد الجو لظهور الشعر الكلاسيكى .

٢٩ - موليير Molier

مؤلف مسرحى فرنسى (١٦٢٢ - ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل فترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح . وبعد عدة

محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة بباريس ، قدم موليير أولى مسرحياته فى مدينة ليون سنة ١٦٥٥ ، ثم قدمت فرقته إلى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة ، وكانت مسرحية « المتحذلقات المضحكات » سنة ١٦٥٩ هى بداية الشهرة الواسعة لموليير ، وتتابعت أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا : مدرسة الزوجات وزواج بالاكراه وتارتوف ، وطبيب رغم أنفه . وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسى إلى حركة المسرح العلمى ، وكانت مسرحياته المترجمة إلى العربية من اكثر المسرحيات رواجا فى بداية حركة المسرح العربى فى مصر .

٣٠ ـ موسيه Musset (Alfred de)

كاتب وشاعر فرنسى فى القرن التاسع عشر (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) ، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجماعة الرومانتيكيين منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقا لالفريد دى فينى ، وسانت بيف ، وفى سن العشرين كتب : « قصص من أسبانيا وايطاليا » وهى مجموعة جسدت كثيرا من ملامح الأدب الرومانتيكي فى هذه الفترة ، ثم قدم للمسرح الفرنسى مجموعة من المسرحيات ، تعد لدى النقاد أعمق ما قدمه المسرح الرومنتيكى لتاريخ الدراما ، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبة الرومانتيكية جورج صاند وعبر عنها فى قصته الشهيرة : « اعترافات فتى العصر » وتركت ظلها كذلك على تأملاته : « الليالى » وقد جمعت أشعاره كاملة فى طبقات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية ، وترجم بعض منها إلى العربية .

٣١ ـ باستير Pasteur (Louis)

كيمائى وعالم حيوان فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٢٢ ـ ١٨٩٥) وهو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم ، وقد اثرت نظرياته فى الميكروب ، تأثيرا جذريا على مسار علمى الطب والجراحة ، وعلى الأفكار العلمية عامة فى القرن التاسع عشر .

٣٢ ـ ادجار الن بو Poe (Edgar Allan)

شاعر وروائى وناقد أمريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) فقد فى سن مبكرة أبويه اللذين كانا يعملان بالتمثيل ، فظل الحزن

وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة وانتاجه الكثير ، كتب أولى قصائده المشهورة « إلى هيلينى » فى سن الرابعة عشرة ، وأصدر ديوانه الأول فى الثامنة عشرة وقد قام الن بو برحلة إلى الشرق العربى واطلع على جانب من الفكر الروحى فيه وترك ذلك آثارا عليه ، ويرى النقاد الفرنسيون أن عبارة بو الشهيرة : « كل ما نراه أو يتراءى لنا ليس الا حلما فى حلم » متأثرة بروح القرآن ، وقد تتابع انتاج بو فى مجالات كثيرة فى القصة والرواية والصحافة الأدبية والشعر ، وتأثر أدباء القرن التاسع عشر فى فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالارميه وبودلير الذى أعجب به وترجم بعض انتاجه القصصى والشعرى إلى الفرنسية ، وكان لتقديم بودلير لآلن بو أثر كبير جدا فى شهرة بو العالمية .

٣٣ ـ بوب (Pope (Alexander

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر فى انجلترا (١٦٨٨ ـ ١٧٤٤) عرف طريقه إلى الشعر مبكرا فكتب فى سن الثانية عشرة : « انشودة الوحدة » وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة أشعاره العاطفية فكتب قصيدته : « ذكريات امرأة تعيسة » وقصيدة : « إلى هلويز الراهبة العاشقة » وقد ثقف بوب نفسه ، فتعلم وحده ، الفرنسية والايطالية واليونانية واللاتينية وقد ترجم الالياذة شعرا سنة ١٧٢٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر ، وقاد حملة الصراع بين « القدماء والمحدثين ، وقد كان كتابه « مقال فى النقد » والذى كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول فى النقد الانجليزى يقابل ما فعله « بوالو » فى الفرنسية عندما كتب « فن الشعر » حيث وضع القواعد المحددة التى ينبغى على الناقد اتباعها .

٣٤ ـ بريفير (Prevert (Jaques

جان بريفير واحد من أشهر شعراء فرنسا فى القرن العشرين (١٩٠٠ ـ ١٩٧٧) بدأ حياته بالاتصال بالسرياليين وأنهاها بشيوع أشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الأطفال على نحو خاص ، وقد عمل بالاضافة إلى ذلك فى حقل السينما . فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧ ، وتتابعت دواوينه فأصدر « الكلمات » سنة ١٩٤٦ و « حكايات » سنة ١٩٤٦ و « مشاهد » ١٩٥١ و « الامطار والزمن الجميل » ١٩٥٥ وأشتهرت

مجموعة من اغنياته على نحو خاص فى أوروبا وأمريكا مثل أغنية « باربارا » ومثل قصيدة « لكى ترسم لوحة لعصفور » .

٣٥ ـ كينـو Queneau (Reymond)

ريمون كينو ، أديب فرنسى معاصر (١٩٠٣ ـ ١٩٧٦) ، ساهم فى الحركة السريالية بين عامى سنة ٢٤ و ٢٩ ، ثم أهتم بفروع التحليل النفسى وعلاقتها بالأدب ، واتسم انتاجه بالمزج بين الشاعرية والتهكم وقد جعله ذلك يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الانسان موقفا نقديا وقد مارس تصوره النقدى هذا من خلال تصوره لبناء جديد للغة الحرة استفاد فيه من تجربته السريالية ومن أهتماماته بالتحليل النفسى ، ودعوته إلى ادخال عناصر من اللغة المتكلمة فى بناء اللغة الأدبية وقد كتب فى هذا الصدد « تدريبات على الأسلوب » سنة ١٩٦٣ ، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية فى شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان « السنديان والكلب » .

٣٦ ـ ريفردى Reverdy (Pierre)

بيير ريفردى ، شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠) كان من رواد الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧ ، لكنه سرعان ما آثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافزيقى ، وصدرت دواوينه من خلال عزلته تنم عن العطش للصفاء والرغبة فى الانفلات ، وقد صدرت له دواوين ، « الجيتار النائم » سنة ١٩١٩ ، و « رسم النجوم » سنة ١٩٢١ و « منابع الريح » سنة ١٩٤٥ و « أغنية للموتى » سنة ١٩٤٨ .

٣٧ ـ راسين Racine (Jean)

شاعر مسرحى عاش فى القرن السابع عشر « ١٦٣٩ ـ ١٦٩٩ » تلقى تعليمه الأول فى مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية وللفلسفة ، وقد قدم بداية انتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣ ، وقدم رائعته أندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧ ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر يترك الكتابة المسرحية فترة طويلة ، وكان معاصرا ومنافسا للشاعر المسرحى كورنى ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى تصورها له

التراث الكلاسيكي اليوناني وأن يعطيها دفعة ايحائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية فى فرنسا .

٣٨ ـ رامبـو (Rambaud (Arthue

ارتير رامبو من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٥٤ ـ ١٨٩١) بدأ انتاجه الشعرى متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين ، ولكن سرعان ما تميز صوته فى قصيدته « الموسيقى أولا » سنة ١٨٧٠ أى فى سن السادسة عشرة وقصيدة « الرواسخ » بعدها بعام واحد وبدأ ثائرا فى اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه ، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التى اندلعت فى شبابه وضد العقيدة المسيحية من خلال قصيدته « القرابين الأولى » سنة ١٨٧١ ، ثم كتب قصيدته المشهورة « السفينة السكرى » سنة ١٨٧١ من خلال تأمل داخلى عميق وكتب بعدها « الشرط الأول لمن يريد أن يكون شاعر أن يكون شديد المعرفة الداخلية ثم أن ينجح فى وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون » ، وتتابع انتاجه الشعرى ومحاولاته لبناء عالم سحرى تستطيع فيه أن تتجسد المشاعر والأفكار فى صور لونية ، وتتابعت دواوينه وقصائده : « الدموع » و « البحار » و « الأزهار » و « العبارات » و « فصل فى الجحيم » (وهى مقالات فى الترجمة الذاتية صاغها فى نثر شعرى ، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذى وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى إلى القطيعة بينهما وفيها حلل تجربته الثورية فى الأدب) ، وقد كان انتاجه مقوما هاما من مقومات المذهب الرمزى ، ومقدمة من مقدمات السرياليين الذين وجدوا فى أفكاره بذرة « الثورة الدائمة للروح الانسانية » .

٣٩ ـ رونســار (Ronsard (Pierre de

بيير دى رونسار شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة « الثريا » ، ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة ، وقد حاكى فى أناشيده الشعرية « هوارس » و « بندار » ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهام داخلى وحاول كتابة الملحمة الشعرية فى أخريات حياته ، وترك ملحمة ناقصة ، وقد اختير فى حياته « أميرا للشعراء » ، ومن خلال تعرض انتاجه لنقد « مالرب » خفت أسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على

يد الناقد الرومانتيكى « سانت بيف » الذى أعاد اليه مكانته كزعيم لمدرسة وكشاعر غنائى كبير .

٤٠ ـ سان جون برس Salint - John Perse

شاعر فرنسي معاصر (١٨٨٧ ـ ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتي فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر ، أتجه منذ شبابه إلى العمل فى الحقل الدبلوماسي ولكنه كان على صلة وثيقة بأندريه جيد وبول فاليرى ، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد صعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكرتيرا عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية ، وعند دخول النازى إلى فرنسا ، هاجر إلى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس ، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة الفرنسية ضد الألمان ، وقد تميز الانتاج الشعرى لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أو فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه « خالقا حقيقيا » لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه : « المنفى » سنة ١٩٤٢ ، و « الأمطار » سنة ١٩٤٤ و « الرياح » سنة ١٩٤٦ و « حوليات » سنة ١٩٦٠ ، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠ .

٤١ ـ سبيتزر Spitzer (Leo)

ليو سبيزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ ـ ١٩٦٠) تلقى ثقافة المانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراسته بالانجليزية ، يعد رائدا للاتجاه المسمى « بالأسلوبية الأدبية » من خلال كتاباته التى أرسى فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادىء علم الأساليب ، وطبق هذا المنهج فى دراسات أعدها حول سرفانتس وديدرو وكلوديل .

٤٢ ـ فينى Vigny (Alfred)

الفريد دى فينى من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ ـ ١٨٦٣) ، ينحدر من أسرة عريقة وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد النبلاء والفرسان ، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية ولكنه اتجه إلى الشعر فنظم قصيدته الشهيرة « موسى » سنة ١٨٢٢ ، كتب ملحمة « أخت الملائكة » التى

لقيت نجاحا كبيرا وأنضم إلى « نادى » الرومانسيين وانعقدت أواصر صلته بفكتور هيجو . وبالاضافة إلى الشعر الذى جمع فى طبعات كاملة وإلى الملحمة كتب فيني الرواية ، فأصدر رواية « الخامس من مارس » سنة ١٨٢٦ ، وتتابع بعد ذلك ازدواج الانتاج الروائى والشعرى عنده ، وكتب سيرته الذاتية بعنوان « مذكرات الشاعر » وقد تميزت أشعاره باحياء كثير من قصص الكتاب المقدس .

٤٣ ـ فيرلين (Verlaine (Paul

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦) ساهم فى الحركات الشعرية الشهيرة فى عصره ، فكان ديوانه الأول الذى صدر سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجاه البرناسى . وصدر له ديوان « الاغنية الجميلة » سنة ١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا ثم كان لقاؤه مع رامبو سنة ١٨٧١ الذى أثر كثيرا فى حياته من خلال اقترانهما معا فى باريس وبروكسل ولندن ، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى به عامين كتب خلالهما ديوانه « حكايات دون كلمات » واتجهت أشعاره بعد ذلك إلى خليط من الغموض والتصوف واستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من أعلام المدرسة الرمزية ، فى اطار هذا الاتجاه أصدر « فن الشعر » سنة ١٨٧٤ وفيه يعلن أن الفن هو « أن يكون الانسان هو ذاته كينونة مطلقة » وكان يعرف شعره بأنه « شيء يذوب فى الهواء » وأنه لا يبحث مطلقا عن « اللون » الخالص ، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألوان ويعتمد اعتمادا كبيرا على موسيقى الكلمات لدرجة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليصنعوا منها قطعا موسيقية خالصة .

الفهرس

صفحة

رقم الايداع بدار الكتب

مطابع الأهرام بكورنيش النيل

الثمن جنيه واحد

مطابع الأهرام بكورنيش النيل